Dumitru Bughici

Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană

Editura muzicală

Coperta de ALEXANDRU POPA

DUMITRU BUGHICI

Repere arhitectonice în creaţia muzicală românească contemporană

EDITURA MUZICALĂ
Bucureşti, 1982

CUPRINS

Cuvînt introductiv 7

CAPITOLUL I. **GEORGE ENESCU** 9

1. Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu 10
2. Sonata a II-a pentru pian și vioară 22
3. Sonata a III-a pentru pian și vioară 34
4. Sonata I pentru pian 48
5. Sonata a III-a pentru pian 58
6. Sonata a II-a pentru violoncel și pian 70
7. Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot, op. 15 . . . 87

CAPITOLUL II. **ALȚI COMPOZITORI** 105

1. Genul de sonată în creația lui Mihail Jora 106
2. Oratoriul Cetatea-i pe stîncă de Dimitrie Cuclin 112
3. Tudor Ciortea 117
4. Sonata pentru flaut și pian de Sigismund Toduță . . . 119
5. Sonata a II-a pentru vioară și pian de Alfred Mendelsohn . 124
6. Sonata pentru violoncel solo de Anatol Vieru 128
7. Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu 131
8. Ciclul de lieduri „Flăcări negre" de Pascal Bentoiu . . . 133
9. Concertul pentru vioară și orchestră de Wilhelm Georg Berger 148
10. Simfonia a III-a de Wilhelm Georg Berger 152
11. Particularități ale formelor muzicale 162
    — Simfornia a III-a de Pascal Bentoiu 165
    — Simfonia a X-a de Wilhelm Georg Berger 168
    — Sonata pentru vioară solo, „Echos", de Ștefan Niculescu . 170
    — Canti per Europa de Theodor Grigoriu 172
    — Simfonia a II-a de Nicolae Beloiu 175
    — Concertul pentru pian și orchestră de Dan Constantinescu 181
    — Preludiu pentru orchestră de coarde și cvintet de suflători de George Draga 184

— În vis desfacem timpurile suprapuse. Trei piese sincronizate pentru clarinet, violoncel și clavecin (+pian) de Aurel Stroe 186
12. Meșterul Manole — Baladă pentru cor a cappella de Vinicius Grefiens 191
13. Aripile cresc din pămînt — Operă radiofonică de Liviu Ionescu 198
14. Miniaturi concertante pentru patru soliști și orchestră de Aurel Popa 203

CUVÎNT INTRODUCTIV

Prezenta lucrare — Repere arhitectonice în creația muzicală contemporană românească — *înmănunchează o serie de studii și analize ale fenomenului componistic românesc, marea majoritatea fiind publicate în decursul anilor în Revista* Muzica.

Dar autorul dorește ca Repere arhitectonice *să fie în același timp un început de drum — primul volum — dintr-o amplă cuprindere și prezentare a fanteziei și profunzimii gîndirii și simțirii artistice existente în muzica românească contemporană.*

Întrucît creația lui George Enescu a constituit și constituie mereu farul ce luminează complicatele și uneori întortocheatele drumuri ale evoluției muzicii românești contemporane — de aici și necesitatea popularizării muzicii sale sub multiple aspecte —, precizăm că fiecare volum va conține un capitol dedicat creației sale.

În acest sens, volumul de față conține, în primul capitol, *analiza următoarelor lucrări :*

— Sonata pentru pian și vioară nr. 2, în fa minor, *op. 6 (1899) ;*
— Sonata pentru pian în fa diez minor, *op. 24, nr. 1 (1924) ;*
— Sonata pentru pian și vioară nr. 3 „în caracter popular românesc", *op. 25 (1926) ;*
— Sonata pentru pian în re major, *op. 24, nr. 3 (1933—1935) ;*
— Sonata pentru pian și violoncel, în do major, *op. 26, nr. 2 (1935) ;*
— Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot, *op. 15 (1908).*

Al doilea capitol *cuprinde analize ale unor lucrări aparținînd altor compozitori români, indiferent de vîrstă și orientare stilistică.*

Totodată precizăm că importanța pe care am acordat-o și o acordăm studiului Formelor muzicale, *pasiune dominantă încă din timpul studenției și care s-a materializat în decursul anilor prin publicarea mai multor lucrări, dintre care, în primul rînd,* Dicționarul de forme și genuri muzicale *(două ediții), domină și prezenta lucrare.*

În consecință, tot relația dintre conținut și formă este și aici factorul determinant. Numai că înnoirile ce au apărut și apar în muzica secolului nostru, faptul că unii compozitori își construiesc principii inedite de organizare, repetîndu-le variat sau epuizîndu-le într-un singur opus, ori dezvoltînd și readaptînd structuri deja cunoscute în funcție de necesitățile lor de exprimare, necesită o aprofundare și relevare a celor mai esențiale elemente, pentru a putea distinge concepția muzicală ce stă la baza respectivelor creații.

Repetăm ceea ce am spus și scris de multe ori, și anume, că nu există operă artistică, operă finită în care factorii conținut și formă să nu se influențeze pînă la contopire totală.

Acest principiu este valabil atît în ceea ce privește actul de creație în sine, cît și cel al audiției muzicale.

Caracterul specific al muzicii, faptul că ea se desfășoară în timp, determină perceperea în primul rînd prin formă, dar în același timp, împreună cu forma, auditoriul este introdus și în conținutul muzical propriu-zis.

Iată de ce Repere arhitectonice *constituie pentru noi aplicarea în practică a principiilor teoretice expuse în* Dicționar — *ca și în alte lucrări.*

Sîntem convinși că, la rîndul ei, această carte va influența formularea ori reformularea unor principii teoretice enunțate cu ani în urmă.

D. BUGHICI

Capitolul I

GEORGE ENESCU

1. Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu [1]

Se știe că un aport deosebit în afirmarea muzicii românești pe un plan superior, universal, l-a adus George Enescu. Vasta sa erudiție muzicală, dragostea fierbinte față de patria și poporul său l-au stimulat și l-au ajutat să realizeze sinteza între elementele specifice naționale și cerințele muzicii universale.

Ne propunem să relevăm cîteva aspecte ale acestei probleme, luînd ca punct de plecare creațiile sale în genul sonatei.

Dacă prima *Sonată pentru pian și vioară op. 2*, compusă în 1897 [2], și prima *Sonată pentru pian și violoncel op. 26 nr. 1*, scrisă în anul 1898, se înscriu pe linia însușirii mai mult a meșteșugului, a tehnicii componistice, în schimb *Sonata a II-a pentru pian și vioară op. 6*, compusă în 1899, ne dezvăluie personalitatea muzicală în plină cristalizare a lui George Enescu. Aici tehnica componistică este pusă în slujba evidențierii mesajului emoțional, a gîndirii autorului, surprinzător de evoluate față de lucrările anterioare.

Sonata a II-a pentru pian și vioară în fa minor op. 6 ne dezvăluie — între altele — începutul unui lung proces pe drumul realizării sintezei amintite ce va culmina cu *Sonata a III-a pentru pian și vioară op. 25*.

În această direcție, semnalăm prezența în tema principală a primei părți a așa-zisei „game lăutărești" — o gamă minoră armonică cu treapta a IV-a alterată suitor —, nuanța modală obținută prin coborîrea treptei a II-a din tema principală a celei de-a doua mișcări și a facturii pianistice prezentate în cupletul B — din partea a treia — ce imită acompaniamentul specific de țambal.

[1] Studiul a fost prezentat la Simpozionul de muzicologie prilejuit de Centenarul George Enescu, din septembrie 1981.

[2] În timpul studiilor la Paris, George Enescu a compus o sonată pentru vioară și pian în *la* minor, pe care n-o considera destul de valoroasă pentru a o include în lucrările definitive.

Urmărind, în continuare, dezvoltarea filonului național în acest gen, vom vedea cum *Sonata pentru pian în fa diez minor op. 24*, compusă în 1924, în deplină maturitate artistică, reprezintă o ultimă etapă spre marele salt calitativ.

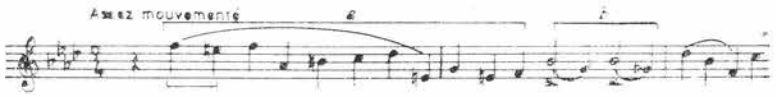
Între compunerea acestor două sonate este o perioadă de douăzeci și cinci de ani, în care timp Enescu scrisese cele două rapsodii, două suite pentru orchestră, trei simfonii, *Octetul în do major*, *Dixtuorul pentru orchestră* ș.a.m.d. Cu toate acestea, *Sonata a II-a pentru pian și vioară* i-a rămas adînc întipărită în memorie, influențînd prin unele aspecte *Sonata pentru pian în fa diez minor*.

Nu e vorba numai de folosirea gamei minore armonice cu treapta a IV-a alterată suitor sau de expunerea în octave a temelor principale, caracteristice celor două sonate, ci de fondul emoțional, de originea populară a ideilor muzicale *și în mod special de înrudirea tematică ce există între ele*.

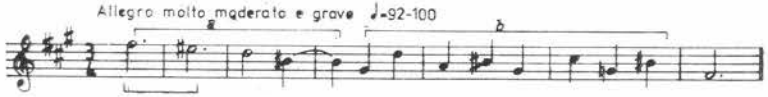
Nu este deloc greu să se observe ultima afirmație dacă pornim — în analiza noastră — de la constatarea că ambele teme au la început un mare arc descendent, ce pornește de la prezentarea tonicii superioare și a sensibilei *(fa-mi becar*, sau *fa diez — mi diez)* plus unele ondulații în zig-zag ale liniei melodice. Iar dacă vom aduce primei fraze a *Sonatei pentru pian în fa diez minor* unele modificări metro-ritmice apropiate de profilul temei din *Sonata a II-a pentru pian și vioară în fa minor*, atunci asemănarea va părea mai evidentă. De subliniat că în *Sonata pentru vioară* apare întîi o desfășurare descendentă în valori egale de pătrimi — vezi *a* — și după aceea o oprire temporară pe o celulă melodică-ritmică din doimi și pătrimi, ca un balans — vezi *b* —, în timp ce în *Sonata pentru pian* acest profil apare invers [3].

Redăm un fragment din prima temă a *Sonatei a II-a pentru pian și vioară :*

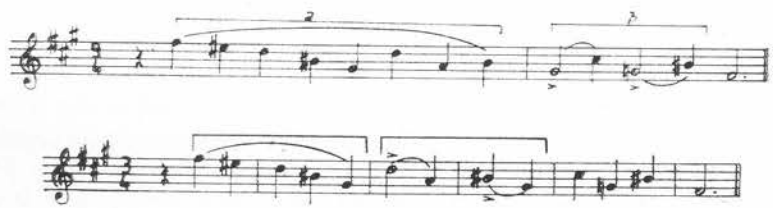
[3] De altfel, acest motiv, denumit în mod liber balans (poate fi comparat cu un suspin), devine elementul de bază din care derivă tema secundară a *Sonatei pentru vioară în fa minor* (prima parte) :



Prima frază (numai linia melodică) din *Sonata pentru pian în fa diez minor :*



Și acum, modificarea de care am amintit mai sus :



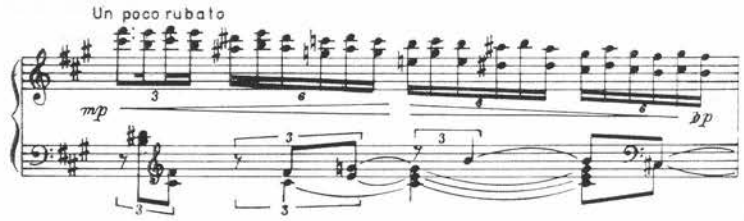
În *Sonata op. 24* nu e vorba numai de prezența unor elemente specifice, ci constatăm că întreaga lucrare este străbătută de un larg suflu intonațional popular, încadrat perfect în complexul desfășurării muzicale. Unitatea între conținut și formă este aici perfectă.

Acest factor a determinat o concepție aparte asupra stabilirii ciclului de sonată. De unde pînă acum la Enescu predomina alternanța : repede-rar-repede, aici succesiunea este : p. I Allegro molto moderato, p. II Presto vivace, p. III Andante molto espressivo.

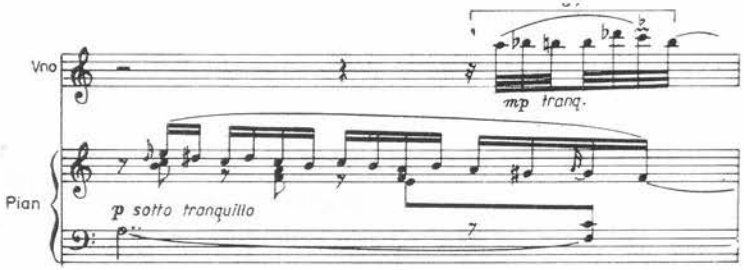
Schimbarea amintită este rezultatul folosirii în partea a III-a a două teme, dintre care prima este un bocet, iar a doua cu un pronunțat caracter românesc, plină de nostalgie și visare, redînd într-o efuziune lirică frumusețea cîmpului înverzit, a pîrîului ce curge lin venind din depărtări.

Trebuie spus că această ultimă parte a influențat mult pe Enescu în realizarea celei de-a treia *Sonate pentru pian și vioară*. În plus, în grupul secundar al primei mișcări, găsim un motiv ce va constitui un important element tematic în prima parte din *Sonata a III-a pentru vioară și pian.*

Iată motivul din *Sonata pentru pian în fa diez minor :*



Și cum se prezintă acest motiv — modificat — la începutul primei mișcări din *Sonata a III-a pentru pian și vioară :*



Este de sesizat în continuare un alt aspect — de astă dată al formei muzicale — ce apropie sonatele amintite mai sus.

Analiza primei părți a *Sonatei pentru pian și vioară în fa minor* ne dovedește că expoziția propriu-zisă nu conține două teme contrastante, ci de fapt a doua temă o completează pe prima. În acest context dezvoltarea formei de sonată este redusă la expunerea temei secundare. În schimb, pentru a elimina orice urmă de monotonie, autorul dinamizează repriza (deși prima fază apare foarte discretă în pp) prin imitații, dialoguri, suprapuneri de teme, printr-o scriitură pianistică și violonistică mai bogată, care ajută la pregătirea culminației în fff a primei teme.

Prima parte a *Sonatei în fa diez minor pentru pian* conține o dezvoltare (în forma de sonată existentă) ce nu tinde spre o desfășurare dramatică ; realizată în sonorități estompate, pe baza primei teme, ea are funcția de a pregăti repriza dinamizată, bineînțeles cu alte mijloace decît cele din *Sonata pentru vioară.*

Pe prim plan apare falsa repriză și schimbarea de conținut adusă temei principale, care capătă aici o strălucire nebănuită anterior etc. [4]

În lumina relevării unor particularități ale formelor muzicale determinate de simbioza național-universal, trebuie să consemnăm aici o excepție de la principiile formei de sonată realizată de George Enescu în prima parte a *Sonatei pentru pian în fa diez minor*. Este vorba de aducerea unui episod între sfîrșitul reprizei și începutul codei (de la *Allegretto piacevole* pînă la ***tempo 1)***.

Derivată din tema secundară cu un pronunțat caracter de colind, ideea muzicală este de o mare puritate și simplitate melodică [5]. Acest profil apare întregit de o culoare modală cuprinzînd cvarte și cvinte paralele. În general, episodul ajută la realizarea unității de expresie a primei mișcări.

(Cele expuse pînă aici constituie doar un punct de plecare pentru un viitor studiu comparativ. Sîntem convinși că în creațiile enesciene există o interpătrundere de elemente tematice, de motive melodico-ritmice ce constituie fondul de aur al complexului intonațional al muzicii marelui nostru compozitor.)

Cea mai perfectă sinteză a drumului amintit mai sus a fost realizată de Enescu în *Sonata a III-a pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc", op. 25*, compusă în 1926.

Credem că este momentul să citățm mărturisirile autorului în legătură cu problemele ce-l frămîntau, pentru a sublinia că sinteza despre care se vorbește n-a fost un act întîmplător.

„Înainte de a scrie Sonata în caracter popular românesc (toate temele îmi aparțin) am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric românesc esențialmente rapsodic cu natura mea de simfonist înnăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte de a ajunge să conciliez cît mai armonios posibil aceste două genuri incompatibile în aparență" *(George Enescu*, Edit. muzicală, București, 1964, pag. 49).

Deosebita valoare artistică, originalitatea ei au determinat o recunoaștere unanimă, fiind socotită — pe plan mondial — printre

[4] Principiul după care tema secundară completează imaginea temei principale (eliminînd astfel contrastul tematic din expoziție și avînd ca rezultat fie o dezvoltare foarte redusă, funcția ei fiind de pregătire a reprizei, fie lipsa totală a acestei a doua diviziuni a formei de sonată) poate fi observat și în creația altor compozitori români, ca de exemplu în prima parte din *Sonata pentru violă și pian op. 32* de Mihail Jora, în prima parte din *Sonata pentru flaut și pian* de Tudor Ciortea etc.

[5] Enescu dă aici unele indicații interpreților urmărind a sublinia și mai mult caracterul interiorizat al acestui episod și anume : amabile grazioso pentru prima expunere și bp delicamente pentru a doua.

cele mai interesante lucrări ale genului. Pentru compozitorii români, *Sonata a III-a pentru pian și vioară* a deschis perspective noi, nebănuite anterior în legătură cu posibilitățile de valorificare a tezaurului popular.

În cele ce urmează, evidențiem principalele probleme legate de realizarea ciclului de sonată și de formele muzicale folosite de George Enescu.

Ca în majoritatea sonatelor sale, Enescu recurge aici la tipul clasic al celor trei mișcări, și anume : partea I *Moderato-melancolico*, partea II *Andante sostenuto e misterioso*, partea III *Allegro con brio ma non troppo mosso*.

Unitatea de expresie, excepțional de pregnantă, este determinată și de faptul că mai toate temele din partea a II-a (tema principală și un fragment din secțiunea a doua) și din partea a III-a (tema principală a rondoului și primul cuplet) derivă din tema principală a primei mișcări.

În plus, marele merit al lui Enescu constă în faptul că, realizînd teme în cel mai autentic spirit popular, le-a modelat în așa fel, încît ele să poată corespunde cerințelor de integrare și amplificare caracteristice formelor clasice.

Legat de cele spuse pînă aici, punem în discuție o problemă principală în legătură cu creația lui George Enescu.

Nu de puține ori, în conferințe publice, în articole sau în diferite lucrări, s-a emis teoria că unele creații ale sale, datorită caracterului aparent improvizatoric rezultat din folosirea unor teme cu profil de doină sau baladă etc., nu au la bază — din punct de vedere al structurii — forme muzicale tipice, clasice (în mod concret se spune acest lucru despre partea a II-a a *Sonatei pentru pian și vioară)*.

Nu împărtășim această părere deoarece studiul temeinic al operelor enesciene demonstrează că la baza lor se află, în domeniul formelor muzicale, numai principii clasice. Trebuie însă spus că el le dă viață într-un mod cu totul original, modelîndu-le în funcție de conținutul muzical.

Este adevărat că nu-i totdeauna ușor să sesizezi la o primă audiție — sau chiar la mai multe — caracteristicile formelor muzicale, ca de exemplu în partea a II-a a acestei sonate, în partea a II-a și a III-a din *Sonata a III-a pentru pian*, în *re major*, sau în partea a II-a și a III-a din *Sonata a II-a pentru violoncel și pian*, în *do* major etc. (ca să ne limităm numai la creațiile aparținînd genului de sonată).

Pentru a nu rămîne în domeniul afirmațiilor, prezentăm în continuare particularitățile *Sonatei a III-a pentru pian și vioară*.

Partea I — *Moderato melancolico* —, datorită bogatului conținut emoțional, parcă ne îndeamnă a realiza unele asociații de idei, atît de sugestivă este muzica respectivă. Avem impresia că Enescu ne povestește despre plaiul natal, despre horele văzute în copilărie, despre lăutarii pe care i-a ascultat cu atîta fascinație etc. Fără discuție că de aci decurg particularitățile structurilor muzicale. Este scrisă într-o formă de sonată conținînd nenumărate și variate culori ritmice și modale, ca : trepte mobile, transformări ritmice ale temelor, unele corelații armonice ca de exemplu aceea între tema principală care apare în *la* minor și începutul temei secundare care apare la început în *sol diez* minor etc. În plus, putem observa cum sînt îmbinate unele particularități ale cîntecelor populare, ca de exemplu asimetriile frazelor, cu structurile clasice, perioade bine determinate ca profil și încadrate în subdiviziunile întregii forme.

Enescu folosește tehnica motivică — cu toate variantele sale — ca un element principal în profilarea și dezvoltarea temelor muzicale, în conturarea formelor ciclice. Doar un exemplu. Deși puntea derivă din motivul a_1 al temei principale (expus de vioară, p. 13), ea capătă o personalitate cu totul aparte, datorită ritmului jucăuș și lipsit la început de elementele cromatice prezente în tema principală (măsura întîi). Această variantă va fi folosită ca factură melodico-ritmică la pian în timpul expunerii primei fraze a temei secundare, care și ea derivă din același motiv (vezi începutul frazei).

Redăm prima măsură a punții :

Un element aparte îl constituie profilul temei secundare. Dacă prima frază este vioaie, cu un pregnant ritm de dans, în schimb a doua frază ne apare interiorizată, avînd o nuanță tristă, apropiată de cîntecul lung, doinit. Factura pianistică, prin tremolo-ul ce imită cîntatul specific al țambalului, realizează o puternică subliniere a tensiunii dramatice.

Și în această sonată dezvoltarea este redusă ca proporție, conținînd prelucrări ale ambelor teme, ce pot fi analizate după principiul celor trei faze — tipice sonatelor clasice. În schimb, Enescu obține aici un perfect echilibru între expoziție și repriză.

Fiind o sinteză a tot ceea ce a fost anterior, în repriză nu se mai observă o întoarcere la imaginea doinită a primei teme, ci, printr-o transfigurare de conținut, ideea muzicală apare în măsura 12/8 cu un profil apropiat de hora bătrînească (boierească).

Partea a II-a, *Andante sostenuto e misterioso*, prin folosirea elementelor descriptive (imitațiile de fluier, cimpoi, ciripitul păsărelelor), prin bogăția de imagini în care Enescu redă sentimentele sale față de măreția și vraja pădurilor și cîmpiilor românești, suscită discuții în privința formei muzicale.

Desfășurarea plină de fantezie a discursului muzical, caracterul oarecum improvizatoric al tematicii, faptul că există o serie de excepții de la principiile obișnuite ale arhitectonicii clasice determină pe unii muzicieni să aprecieze că forma ei — așa cum s-a spus mai sus — nu se încadrează în nici unul din tiparele clasice [6].

În studiul *Sonata a III-a pentru pian și vioară* de George Enescu demonstrăm că în partea lentă există o formă de sonată fără dezvoltare. Ne permitem a transcrie — și completa — schema ce rezultă din sus-numita analiză.

A — grupul principal — are o formă tripartită, cuprinzînd :

a — tema principală cu baza tonală pe *re*,

a_1 — partea mediană, episod de la cifra de reper 20,

a — revenirea la tema principală *mi bemol* și spre sfîrșit în *re* (o măsură după 21).

Puntea — de la 22 — prelucrează elementele temei principale.

B — grupul secundar de la 24 cuprinde :

b — cu caracter descriptiv avînd fundamentala pe *la*,

b_1 — cu caracter interiorizat și tendință de modulație spre *mi*, anacruza care pregătește repriza dinamizată ce va începe la 26,

A — reapare numai cu prima idee muzicală, a (o măsură înainte de 27).

Puntea folosește tema principală *re* major (3 măsuri după 29).

B — grupul secundar redus numai la ideea a doua,

b_1 — aducînd la sfîrșit tonalitatea inițială.

Coda începe de la cifra de reper 31.

Modul ingenios în care temele în spirit popular — derivînd din motivul a_1 al temei principale a primei mișcări — se succed, se înlănțuie într-o puternică și vibrantă desfășurare muzicală în partea a treia — *Allegro con brio ma non troppo mosso* — determină pe Enescu să aducă aici o formă de rondo cu totul ieșită din comun [7].

---

[6] În excepționalul studiu asupra acestei sonate, Prof. Tudor Ciortea apreciază în felul următor forma respectivei mișcări : „Numai adîncimea lui George Enescu a izbutit să ne dea acest exemplu de cîntec dezvoltat pînă aproape de marginea complexei forme de sonată" (*Studii de muzicologie*, vol. II, Edit. muzicală, 1966, pag. 17).

[7] Enescu folosise o formă liberă de rondo în partea a II-a din *Sonata in fa diez minor pentru pian*, iar în *Sonata a II-a pentru pian și vioară*, o formă de rondo-sonată fără prezența — pentru ultima oară — a refrenului.

Putem vorbi de realizarea unei noi variante a rondoului-sonată, întrucît Enescu nu aduce în repriză B-ul în tonalitatea inițială, de bază, a sonatei (B-ul reapare în tonalitatea în care a apărut în expozi ie, adică în *mi bemol* major), ci pe al doilea cuplet — C[8].

Fără discuție că această înnoire a schemei de rondo n-a fost un capriciu al maestrului, ci a fost determinată de profilul melodic — o melopee rapsodică apropiată de un cîntec lung —, ce aduce un contrast deosebit față de celelalte idei muzicale.

Dar mai important este faptul că acest C reapare în repriză sub aspectul unei apoteoze a întregului ciclu de sonată, justificînd din punct de vedere al conținutului muzical modificarea formei de rondo. (Tipul acesta de rondo-sonată îl va folosi și în *Sonata a II-a pentru violoncel și pian.)*

Sonata a III-a pentru pian în re major[9] a fost compusă de Enescu după etapa de lucru la *Oedip*, între anii 1933 și 1935. Față de efortul deosebit, de ampla activitate muzicală desfășurată în această perioadă, el a simțit necesitatea unei relaxări în conformitate cu principiul său „odihnește-te de muncă prin muncă". Așa se explică faptul că în această lucrare nu întîlnim nimic din dramatismul operei *Oedip*, ea fiind plină de lumină și de voie bună.

Din punct de vedere al tematicii, trebuie spus că elementele populare nu mai sînt prezentate atît de direct și de pregnant ca în *Sonata a III-a*. Aici există doar aluzii, transfigurări, cum observăm, de exemplu, în tema principală — de altfel cea mai importantă din întregul ciclu — prin ritmică desfășurată în 6/8+2/8, prin anumite intervale specifice (căderi melodice de la treapta V spre I) sau prin caracterul rustic al temei secundare, cu o ușoară nuanță de horă lentă, bătrînească și prin prezența cvartei mărite descendente.

Faptul că tema secundară din prima parte devine temă principală în partea a II-a îi dă posibilitatea dezvoltării unor elemente specifice populare (melisme, apogiaturi) ce converg spre îmbogățirea imaginii respective.

Mai pregnant din punct de vedere al caracterului popular ne apare episodul al doilea, al rondoului, adică C-ul din final.

Din punct de vedere al ciclului, observăm aici o continuare a principiului obișnuit : mișcat-rar-mișcat, dar în același timp Enescu dezvoltă un element din *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, care capătă un profil propriu. Este vorba de apoteoza ce apare la sfîrșitul

[8] După cum se știe, în forma clasică de rondo-sonată, C-ul nu revine niciodată în repriză.

[9] Enescu a notat toate sonatele de pian într-un singur opus, și anume, *op. 24.*

celei de a treia mișcări. În *Sonata a III-a pentru pian și vioară* apoteoza se realiza în cadrul celei de a treia mișcări prin readucerea în repriză a C-ului, avînd o bogată transfigurare muzicală. Aici apoteoza apare ca o încheiere de sine stătătoare a întregii sonate ; faptul că ea se realizează cu tema principală a primei mișcări dovedește intenția autorului de a obține un mare arc expresiv și chiar simbolic între începutul și sfîrșitul acestei sonate [10].

Sonata a II-a pentru violoncel și pian în *do* major *op. 26*, compusă în 1935, reprezintă interes prin faptul că : 1. a fost realizată în deplină maturitate creatoare ; 2. Enescu face aici o distincție netă între temele ce conțin în mod transfigurat anumite elemente din folelor și acelea în care elementele populare apar foarte direct, parcă ar fi teme citate.

Numai așa se explică faptul că ultima parte este intitulată „Final à la roumaine", amintind sublinierea „în stil românesc" din *Sonata a III-a pentru vioară și pian.*

Față de cele spuse mai sus, primele două părți (prima mișcare — *Allegro moderato ed amabile* — scrisă într-o formă de sonată cu obișnuita repriză dinamizată, iar a doua — *Allegro agitato, non troppo mosso* — cu atmosfera oarecum misterioasă, halucinantă și avînd o formă originală prin îmbinarea unei fugi cu formă de sonată) sînt din punct de vedere tematic cam îndepărtate de speci-

[10] Acest principiu a determinat găsirea unor structuri care să corespundă esenței muzicale a sonatei.

Prima parte este scrisă într-o formă de sonată cu o temă principală structurată în trei fraze, fiecare din ele avînd, din punct de vedere al expresiei și al culorii armonice, o altă funcție.

Puntea anticipează elemente tematice din următoarea subdiviziune a formei de sonată.

Tema secundară aduce un contrast față de tema principală prin atmosfera mai liniștită pe care o degajă, prin elementele specifice de redare a naturii și a atmosferei cîmpenești.

Dezvoltarea nu are funcția de a întări și sublinia contrastul dintre cele două teme ; de aceea, ea este realizată în sonorități estompate, urmărind a ajunge la repriză în mod liniștit.

Se distinge ușor, în dezvoltare, principiul prelucrărilor motivice și de împărțire în trei faze.

Partea a doua, avînd o formă de lied cu destule elemente libere, permite pînă la un punct integrarea ei într-o formă de sonată (bineînțeles neriguroasă).

Fugato-ul realizat pe baza temei secundare, în *re diez minor*, prevestește partea a doua din *Sonata a doua pentru violoncel și pian op. 26.*

Coda face trecerea spre partea a treia, un rondo avînd în repriză al doilea cuplet, C. De aici se pregătește printr-o anacruză apoteoza despre care s-a vorbit anterior.

Interesant este faptul că Enescu a ajuns spre acest punct culminant nu prin contrapuneri dramatice, ci prin acumulări treptate de o mare forță interioară.

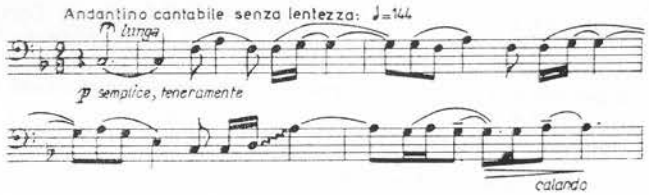
ficul ideilor muzicale cu care Enescu ne-a obișnuit în celelalte sonate. Bineînțeles că unele trăsături pot fi semnalate în tematica acestor două mișcări, dar rămîn în umbră față de celelalte ce vin. Trebuie spus că, în mod cu totul special, autorul folosește în această lucrare un ciclu format din patru mișcări.

Partea a III-a — *Andantino cantabile senza lentezza* — ne pune în fața unei desfășurări muzicale de o mare interiorizare sufletească, o efuziune de sentimente lirice care exclud orice învolburare. Pentru a-i întări expresivitatea, Enescu creează unele nuanțe de contrast, în special în variația a doua.

Precizăm că la baza acestei părți găsim o formă de lied îmbinată cu elemente variaționale (o temă urmată de patru variațiuni).

Tema de bază — un colind, sau un cîntec de leagăn — este expusă de violoncel solo, amintindu-ne — bineînțeles pe un alt plan — de Preludiul la unison din *Suita I pentru orchestră*. Prin conținutul și profilul ei — în special în prima parte — ea este apropiată de începutul primei teme din mișcarea întîi, și o putem compara cu episodul din *Sonata în fa diez minor pentru pian op. 24.*

Redăm prima frază din tema acestei părți :



În schimb, partea a IV-a — *Finale à la roumaine, Allegro sciolto* — este o interesantă și consistentă încheiere a ciclului de sonată, datorită tematicii în spirit popular, desăvîrșitei măiestrii în care ideile muzicale sînt modelate și contopite într-o excelentă formă de rondo-sonată. Despre structura acestui rondo-sonată cu aducerea C-ului în repriză am mai avut ocazia să vorbim[11].

[11] Rămîne de discutat cu privire la caracterul dansant al refrenului (A) și al primului cuplet (B) cu bogate nuanțe modale și ritmice.

Contrastul necesar acestei forme îl aduce al doilea cuplet (C) prin cele două fraze, în care una are caracter mai larg, cantabil, iar a doua este mai spirituală, scherzando.

Permanenta creștere a dezvoltării ne duce spre o repriză mult îmbogățită, în care apare — așa cum s-a mai spus — pe lîngă tema A-ului și a C-ului.

Coda — amplificată și ea — aduce spre sfîrșit o culminație cu fraza a doua din C, după care lucrarea se încheie într-o expresie concisă și hotărîtă.

Fără discuție că sonatele lui Enescu, ca și majoritatea lucrărilor sale, au adus o importantă contribuție la îmbogățirea tezaurului muzical național și universal.

Ele au deschis școlii muzicale românești perspective noi și nebănuite în privința posibilităților de valorificare a elementelor populare.

De asemenea, repertoriul muzicii instrumentale de cameră a fost mult lărgit, punînd în fața interpreților noi și complicate probleme de interpretare.

Este de datoria noastră să popularizăm în cele mai bune condiții — în țară și peste hotare — aceste comori ale muzicii românești, pentru ca ele să capete o și mai largă circulație, favorizînd cunoașterea lor și, în consecință, emiterea de aprecieri în concordanță cu adevărata lor valoare.

2. Sonata a II-a pentru pian și vioară

Sonata I pentru pian și vioară, op. 2, compusă în anul 1897, la vîrsta de 16 ani, deschide seria sonatelor ce vor fi scrise de-a lungul a mai multor decenii. Ca lucrare de început, ea vădește influența școlii germane și a celei vieneze, dar în același timp și un temeinic meșteșug componistic.

Sonata a II-a pentru pian și vioară, op. 6, a fost scrisă în anul 1899, an în care Enescu, după spusele lui, devenea el însuși. Se încheie perioada de început, în care acumulase destulă experiență pentru a-și putea exprima într-un fel propriu sentimentele și gîndurile, chiar dacă se mai fac auzite unele influențe ale compozitorilor pe care îi prețuia. Încep să se dezvăluie trăsături variate ale personalității sale, aproape insesizabile în lucrările precedente. Măiestria sa mult avansată și diferită față de anii trecuți îi permite abordarea unor probleme de conținut mai subtile, mai profunde, redate în forme ample și originale.

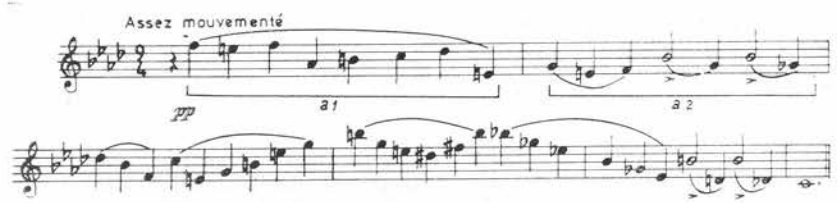
Prima mișcare — *Assez mouvementé*, în măsura de 9/4, în formă de sonată — este străbătută de la început și pînă la sfîrșit de o profundă trăire lăuntrică, de o sinceritate și expresivitate ce captivează auditoriul.

Este o evocare liniștită ce conține însă și momente de puternice tensiuni emoționale, pline de patos. Atît caracterul temelor, cît și unele aspecte ale limbajului armonic și ale structurii sînt specifice concepției romantice.

Ca elemente generatoare, care influențează desfășurarea discursului muzical, trebuie scoase în evidență două motive: a_1, în prima măsură, în valori egale de pătrimi și cu mersul sinuos al

conturului melodic ce se desfășoară în jurul sensibilelor tonale și modale *(mi becar, si becar* și din nou *mi becar)*; a_2, unde apare o valoare ritmică nouă, doimea accentuată, urmată de pătrime, ce creează prin insistența ei pe întreg parcursul o imagine de suspin sau de avînt.

Caracterul interiorizat al primei idei muzicale (A) se realizează datorită mai multor factori, îndeosebi prin expunerea inițială monodică în pp ce creează o atmosferă încă imprecis conturată în prima frază (primele cinci măsuri); următoarele două măsuri au rolul de acumulare și de legătură cu cea de a doua frază:



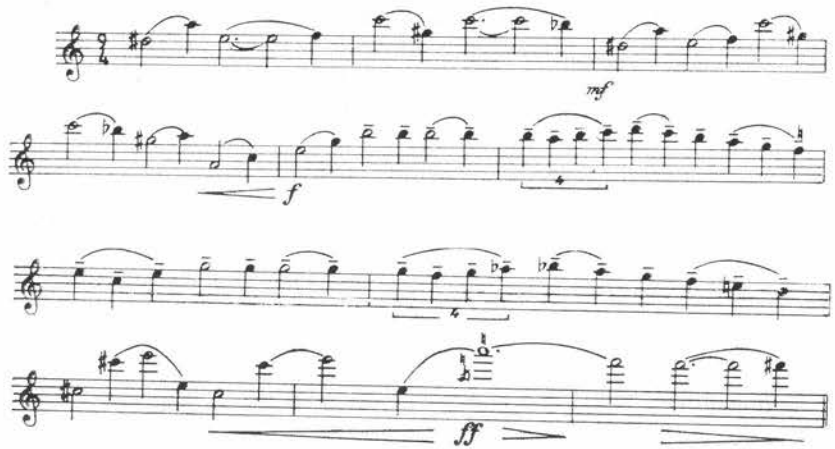
Tema expusă în *f* la vioară și prezentată în canon ritmic la pian (primele trei măsuri din frază) va cuprinde diferite variante ale motivului a_2. Discursul muzical se învolburează, tensiunea crește, ducînd printr-o lărgire spre punctul culminant al ideii *(1*[1]*)*, ca o stăruitoare afirmare a sentimentelor compozitorului. Ulterior tensiunea scade pentru a face loc unei alte desfășurări muzicale (A_1).

Merită o atenție specială sfera intonațională modală (în prima măsură), un tetracord descendent, bazat pe succesiunea de tonuri (în a doua măsură) și un alt tetracord în care apar și semitonuri. Elementele modale continuă să fie prezente și în tema A_1, în care se prelucrează motivul a_2. Tema A va reveni în *pp. (2)*, și astfel se încheie expunerea grupului principal cu forma sa tripartită (A—A_1—A).

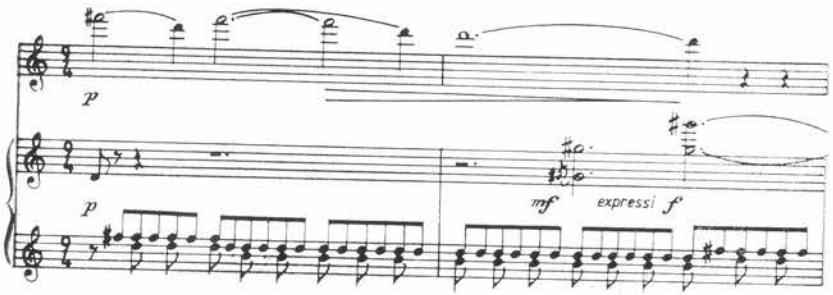
Puntea, în *la* minor, bazată tematic pe fraza a doua din A, ne duce spre tema secundară care nu este o imagine constrastantă față de grupul principal, ci mai curînd o completare a ei:

---

[1] Utilizăm pentru orientare, în unele sonate de George Enescu, cifrele de reper de pe partitura tipărită.



În fond se păstrează atmosfera specific romantică, visătoare, în prima frază, unde este evidentă dependența acestei teme de cea principală și mai ales derivarea ei din motivul a_2. Pentru ca insistența pe sunete cu valori mari la vioară să nu scadă dinamica și atmosfera de neliniște a grupului principal, Enescu utilizează la pian o factură ritmică de șaisprezecimi. Fraza a doua *(3)* în *f* este o variantă cu caracter mai decis, luminos, a primei fraze, amintind de un motiv al temei principale (a_1) — cvartoletul. După patru măsuri, o lărgire duce spre culminația temei. Urmează concluzia ei :



care liniștește într-o oarecare măsură atmosfera, modulînd prin tonalitățile *re* major — *si* minor — *la* major — *la* minor.

O nouă expunere a temei secundare la pian în *p (le chant marqué)* peste care se suprapune în *pp* o variantă a temei principale la vioară *(velouté)* creează o atmosferă de dualitate pe parcursul a cinci măsuri, iar apoi un canon între pian și vioară contopește ambele idei într-o singură respirație. După culminație urmează și concluzia respectivă, însă mult amplificată.

A doua expunere a temei secundare ține propriu-zis locul dezvoltării *(5)*. De o dezvoltare ca în alte lucrări ale sale de acest gen nu poate fi vorba, întrucît caracterul secțiunii este mai mult de pregătire a reprizei, de lărgire, decît de transformare a imaginilor muzicale. Acest sens al dezvoltării ni se pare logic dacă ținem seama că expoziția nu constituie o unitate de contraste ; ea conține doua idei muzicale care se completează una pe alta. În acest caz nu mai era posibilă o dezvoltare care să accentueze diferența foarte estompată ; termenul de dezvoltare își pierde sensul. Mai aproape de această concepție este modul dinamizat în care se face prezentarea primei teme în repriză.

Repriza propriu-zisă apare în *fa* minor foarte discretă, cîntată la vioară în *pp*, în timp ce pianul continuă factura ritmică-intonațională din amplificare a concluziei (dezvoltare). După expunerea primei fraze pe parcursul a cinci măsuri, apare fraza a doua în *do* minor, redată la pian cu unele modificări, urmată de o creștere dinamică, realizată cu o înaltă măiestrie (prin imitații, dialoguri, suprapuneri de teme — 7) și mult dinamizată la pian prin triolele de la mîna dreaptă, totul ducînd spre culminația temei în *fff* (*fa* minor). În rest, repriza nu aduce elemente noi, cu excepția prezentării temei secundare în tonalitatea inițială.

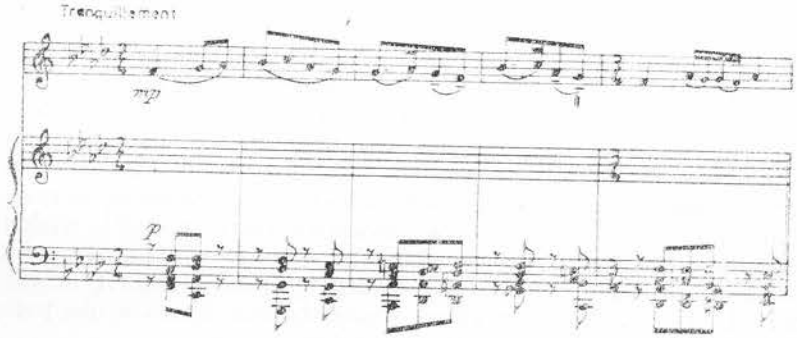
Coda *(10)*, în măsura $\frac{2}{2}$, se bazează pe motivul a_1 din tema principală expus monodic de vioară și pian (prima fază), iar odată cu revenirea la măsura și tempoul inițial, apare un dialog între vioară, cu ideea muzicală a_2 (care a lipsit în repriză), și pian, care expune tot mai amplu și mai convingător motivul a_1. Două acorduri în *ppp*, în *fa* minor, încheie partea I.

Partea a II-a — *Tranquillement* — continuă, pe un plan mai liniștit, liric, plin de poezie discretă, sentimentele interiorizate ale primei mișcări.

Secțiunea întîi are formă de lied mare. Prima idee muzicală, expresivă, cu o structură tripartită, se deapănă încet, fără izbucniri, sub diferite aspecte. Acompaniamentul discret al pianului ne îndeamnă parcă să găsim în această idee (în special în aspectul ei ritmic) un caracter dansant, sugerînd mișcările pline de grație ale unei balerine ce evoluează în semiîntuneric. Asimetria frazelor este realizată atît prin metrică, cît și prin structură : prima frază este

alcătuită din patru măsuri de $\frac{2}{4}$ și una de $\frac{3}{4}$, iar fraza a doua din patru măsuri de $\frac{2}{4}$ și două de $\frac{3}{4}$

Pentru a sublinia continuarea sentimentelor din prima mișcare, pentru a crea o legătură organică între aceste două părți și din punct de vedere tematic, Enescu realizează o completare a primei idei muzicale cu elemente intonaționale ale temei principale din partea I (motivul a_1), într-o succesiune descendentă de acorduri, *fa* minor — *si bemol* minor, un șir de acorduri micșorate :

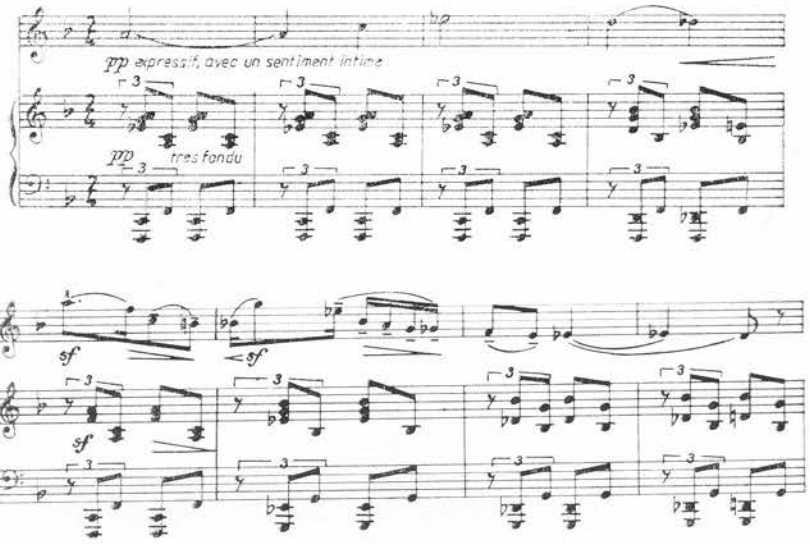


O mică trecere de două măsuri pe dominanta tonalității *fa* minor face loc celei de a doua expuneri a temei la pian, de astădată mai dinamizată ca ritmică. În acest timp, vioara susține o contratemă, dar numai pe parcursul primei fraze, cinci măsuri, pentru ca în următoarele patru (începutul celei de a doua fraze) tema să fie cîntată la ambele instrumente, continuată de un dialog imitativ între ele pe un motiv alcătuit din patru șaisprezecimi, care încheie a doua expunere a temei principale.

Elementele tematice din partea I (respectiv a_1 în *sol* minor și *fa* minor, măsura de $\frac{6}{4}$) și apoi insistența pe acordul de septimă de dominantă a tonalității inițiale, peste care se suprapune prima frază din *a* lărgită, încheie forma tripartită a secțiunii. Lărgirea folosește un motiv ce rezultă dintr-o concentrare a măsurilor 3 și 4 din temă, care se repetă și se fragmentează. Astfel se pregătește secțiunea următoare (B).

Tema de bază a acesteia este diferită față de cea din A prin caracterul ei mai liniștit, purtînd indicația autorului *pp expressif*

avec un sentiment intime. Ca o nouă coloristică aparte observăm existența unor elemente cromatice, apropiate de modul mixolidic :



Pentru a nu atenua dinamismul anterior, autorul folosește o formulă ritmică discretă care însoțește melodia tot timpul. Această temă se leagă de cea precedentă prin prezența temei din A în fraza următoare în *sol* minor, cu o lărgire cu elemente cromatice. Tema din secțiunea B revine în canon între pian și vioară (procedeu mereu întîlnit la Enescu) pe același acompaniament ritmic obstinat al pianului. După opt măsuri intervine la pian tema din secțiunea A, în *do* minor, și secvențată la vioară în *si bemol* major. Începînd cu a paisprezecea măsură după *13 (animez et accelerez)* urmează o amplă dinamizare derivată din tema A. Totul duce spre culminația întregii mișcări expuse în *ff*, urmată de o diminuare treptată a sonorității pînă la *pp (un peu retenu)* cu o cadență în *si bemol* major.

Expunerea temei A în *sol* minor *(simple mais très expressif)*, de două ori cu o lărgire, pregătește readucerea ei în *fa* minor cu funcția de repriză. Linia melodică este continuată cu un contrapunct în timp ce vioara redă prima temă *(ppp tremolo très serré)*. Două măsuri de trecere fac legătura cu coda. Aceasta amintește concluzia secțiunii A într-o formă mult amplificată.

Două cadențe pe treptele II și III, fără terță, încheie cea de a II-a parte. De remarcat că în ultima lărgire pianul are doar rolul de a puncta la o voce anumite întîrzieri (suspine). Rezolvarea dată de Enescu are un sens deosebit ; urmărind închegarea întregii sonate, încheierea părții lente apare ca o anacruză pentru final, fapt pe care îl vom vedea mai clar la începutul părții a III-a.

Partea a II-a suscită discuții asupra caracterului popular al primei teme. Analiza primei idei muzicale duce pe cercetător spre asemenea concluzii. Credem însă că aici nu este vorba de o folosire premeditată, ci mai mult de o înrîurire a muzicii populare îndrăgite și admirate de Enescu. În creația populară se pot întîlni asemenea cîntece ce se desfășoară liniștit, cu un ușor caracter melancolic (cu o nuanță modală — treapta a II-a coborîtă), pe care le putem compara cu această temă.

De altfel, tot de o asemenea influență se poate vorbi în partea a III-a (la primul cuplet, B-*20)*, unde factura pianistică amintește de modul de a acompania al țambalului.

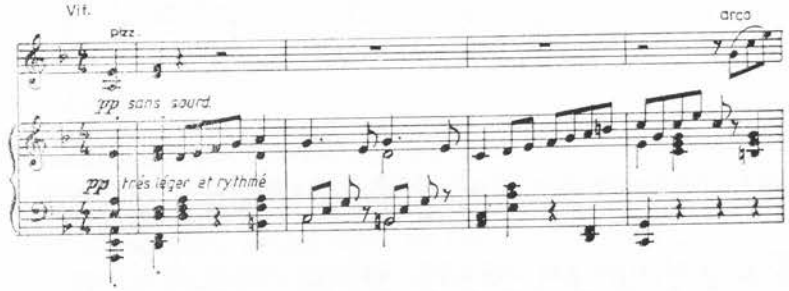
Ca element de pornire pentru o eventuală discuție mai largă cu privire la problema influenței folclorului în opera lui Enescu, l-ar putea constitui prima măsură din partea I (motivul a_1), unde structura melodică este bazată pe gama lăutărească (o gamă minoră armonică cu treapta a IV-a urcată pe care o putem întîlni la Enescu în nenumărate lucrări și în mod special în *Sonata a III-a pentru vioară și pian)*.

Partea a III-a — *Vif* — ne dezvăluie potențe cu totul noi și remarcabile ale bogăției trăirilor sufletești ale compozitorului. Exuberanța din perioada tinereții nu tinde spre o încordare deosebită, în opoziție cu sentimentele dezvăluite în primele două mișcări. Enescu adoptă principiul clasic, de a face în ultima parte o sinteză a ciclului ; iată de ce utilizează aici doar o singură temă nouă — prima idee muzicală —, iar restul temelor sînt obținute prin transfigurarea într-o măsură mai mică sau mai mare a celor din mișcările anterioare. În funcție de ideea urmărită, compozitorul subordonează întregul arsenal muzical : planurile tonale, elementele de structură, procedeele polifonice etc.

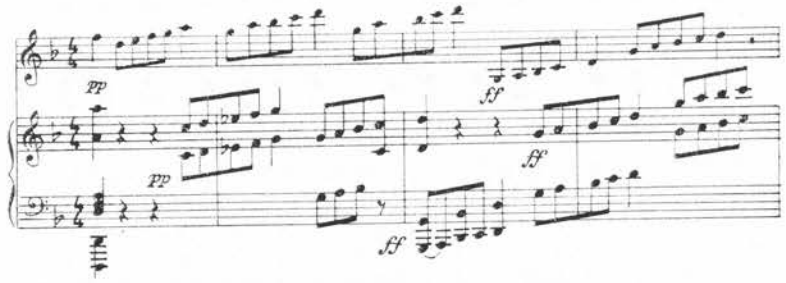
Începutul poate fi pus sub semnul întrebării în ceea ce privește planul tonal. Ideea muzicală debutează în *re* minor și se termină

în *do* major. Dacă această parte ar fi început în *fa* minor, nu s-ar fi realizat contrastul tonal cu celelalte părți, pentru că atît prima cît și a doua mișcare încep în această tonalitate ; există astfel pericolul unei monotonii tonale. Aceasta l-a determinat probabil pe compozitor să apeleze la acest plan tonal, mai ales că găsise o rezolvare interesantă la sfîrșitul celei de a II-a mișcări. Unitatea tonală a întregii sonate se realizează spre sfîrșit, prin tonalitatea *fa* major.

Prima idee muzicală (pînă la *18)* prezintă o perioadă formată din două fraze inegale : prima din 12 măsuri, iar a doua din 13. Iată primele măsuri ale temei :



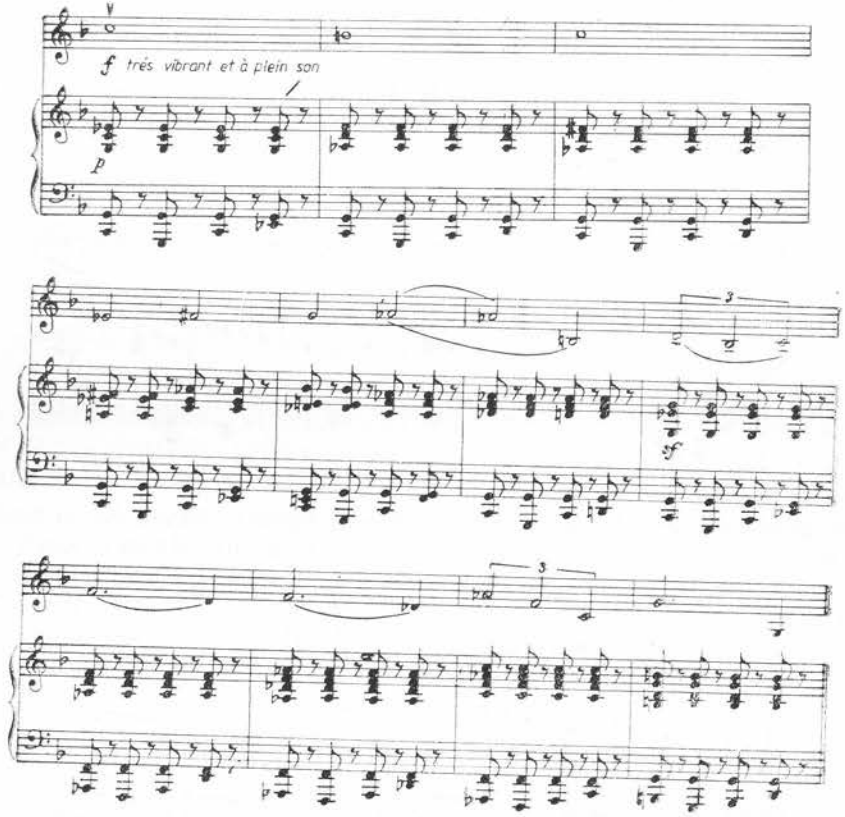
În această perioadă observăm predilecția pentru prelucrarea motivică. De ex., motivul *a* îl vedem inversat pe altă treaptă sau prezentat sub formă de dialog între pian și vioară. De la *18* urmează o amplă prelucrare a primei idei muzicale, prin diferite procedee polifonice — canoane, imitații libere, *stretto*-uri în frumoase și interesante culori armonice :



A treia măsură după *18* ne amintește, prin factura pianistică, de culminația primei teme din repriza părții I. Această factură continuă

pînă la reapariția temei și încheierea ei în *do* major *(19)*.

Un mic dialog cu motivul a_1 face trecerea spre un ritm de marș cu indicația *Très sec*, cu acompaniamentul în *p*. La vioară apare tema A din prima parte, în valori mărite, purtînd indicația, *f, très vibrant et à plein son :*



Cît de puternică și de emoționantă apare aici această temă, ca o voce care declamă plină de vibrație și patos. Expusă în *do* minor, ea constituie efectiv tema secțiunii B. Această idee este întreruptă timp de patru măsuri de dialogul între pian și vioară pe motivul a_1 în *decrescendo*, ca apoi să-și continue desfășurarea. De la *20*, tensiunea crește datorită facturii pianistice ce-și dublează ritmul (observați aluzia la acompaniamentul de țambal) și în mod special

concentrările ei melodice și diminuarea de valori, care redă temei A, din prima parte, profilul inițial. Linia melodică se amplifică mult prin intercalarea pe parcurs a elementului a_1. În momentul cînd toată atmosfera era pregătită ca pentru o dezlănțuire violentă de forțe, intensitatea scade la *pp (21)*, lăsînd să apară în registrul grav al pianului tema principală din partea a II-a în major, care se amplifică pe fundalul ritmic anterior.

Desfășurarea în continuare a finalului este o impresionantă dovadă a măiestriei polifonice a lui Enescu. La *22* apare tema inițială a părții a III-a în *mi* minor, cu funcția de revenire a secțiunii A în cadrul rondoului. Ea continuă la vioară cu tema principală din prima parte, împletind-o cu tema inițială a finalului la pian. La *23* reapare la bas tema principală din partea a II-a în *re* major, care se amplifică, iar vioara suprapune o variantă a temei secundare din prima parte. Totul conduce la încheierea expoziției în *do* major. Schema rondoului a fost pînă în acest moment A B A, cu punctele tonale de plecare *re* minor — *do* minor — *mi* minor.

De la *24 (un peu plus lent* și la pian indicația *Très marqué avec une sonorité de carillon)* începe cupletul al doilea, C, în *si bemol* major. Enescu suprapune tema secțiunii B din partea a II-a, cîntată de vioară, peste tema secțiunii A din aceeași parte, expusă la pian. La sfîrșitul acestei teme se face auzită ideea principală din prima parte ; urmează o amplă tranziție în care se prelucrează elemente tematice din partea a II-a, tonalitatea dominantă fiind *do* major — *do* minor. De fapt *do* minor este subdominanta ce pregătește anacruza pentru *sol* minor, cu care începe repriza. Acest *sol* minor este în fond treapta a II-a din *fa* major, tonalitatea inițială în care apare tema principală.

O repetare a primei secțiuni din rondo, pe un alt plan tonal și cu unele mici modificări tematice, face loc temei B în *fa* minor (realizîndu-se astfel o formă de rondo-sonată), cu aproape aceeași desfășurare ca în expoziție și care se încheie în *sol* major. Din forma tipică de rondo, Enescu elimină ultimul refren, A, acesta fiind de prea multe ori repetat în întreaga desfășurare a părții.

În *Coda* autorul utilizează ideea de bază a sonatei, emanată din tema principală a primei părți. Coda începe la *33 (moins vite)*, cu prezentarea temei întîi din partea a II-a în *sol* minor (prima fază). În schimb, faza a doua, în *fff*, readuce culminația din partea I, ca un ultim avînt și sentiment de încredere. Faza a treia din codă — încheierea propriu-zisă a părții și a întregii sonate — expune pentru ultima oară tema principală din partea I ca o mișcare delicată, ca un foșnet de frunze ce cad încet. Ca și la începutul sona-

tei, tema se aude pe registrul a trei octave. Drept cadențe finale revin fragmente din motivul a_1 din ultima parte cîntate *pianissimo ;* ele sînt întretăiate de acorduri viguroase. Sonata se încheie totuși într-o sonoritate foarte scăzută *(pppp),* ca un murmur, sonoritate ce se înscrie în atmosfera de interiorizare a întregii lucrări.

Ultima parte este deci un rondo-sonată cu următoarea structură și plan tonal :

A	B	A	C	A	B	Coda
re	*do*	*mi*	*Si bemol*	*Fa*	*fa*	*fa*

Aprecierea lui Karl Flesch despre această sonată ca una „dintre cele mai importante lucrări ale întregii literaturi violonistice contemporane" n-are nimic gratuit în ea. Este o constatare pe care practica interpretativă a confirmat-o.

Sonata a II-a pentru pian și vioară este prima lucrare de acest gen scrisă de un compozitor român care poate sta cu cinste în rîndurile capodoperelor muzicii universale.

Chiar dacă mai poate fi găsită vreo legătură de ordin intonațional sau mai mult de atmosferă cu diferite curente sau autori, în *Sonata a II-a* Enescu este el însuși. Se poate vorbi însă de o influență a lui César Franck în ceea ce privește concepția asupra ciclului.

Enescu se afirmă și ca polifonist prin excelență, cu o măiestrie care trezește admirație fără rezervă, atît a interpreților, cît și a ascultătorilor. Față de stîngăciile și abuzul de imitații stricte sau libere, *fugato*-uri din prima sonată, în cea de *a II-a Sonată pentru pian și vioară* elementele polifonice au un rol deosebit, chiar decisiv, în reliefarea conținutului. Deși ar fi fost logic să începem cu evidențierea concepției melodice, am preferat să o enunțăm la sfîrșit, pentru a putea trage concluzia că la Enescu, în această lucrare, temele nu pot fi împărțite în cantabile și necantabile. Chiar în momente de trecere (punte), unde accentul cade mai mult pe mobilitatea tonală, constatăm prezența melodicității. Melodica *Sonatei a II-a* a stîrnit discuții în legătură cu prezența conștientă a unor elemente de creație populară în această lucrare. Fără îndoială, dacă Enescu ar fi dorit acest lucru, l-ar fi realizat, așa cum vom vedea în *Sonata a III-a.* Credem că se resimte mai mult ca atmosferă generală faptul că această sonată este scrisă de un compozitor român,

care de mic copil a fost atras de frumusețile cîntecului și jocului popular, influențîndu-i de timpuriu simțirea artistică.

Cu toate că a fost un mare admirator al tradițiilor clasice și romantice, Enescu nu s-a manifestat dogmatic în structură, ci a modelat-o de la caz la caz, în funcție de conținut.

Devenită piesă obligatorie la concursul de interpretare *George Enescu, Sonata a II-a pentru pian și vioară* cunoaște din ce în ce mai mult aprecierea iubitorilor muzicii, atît din țară cît și din străinătate.

3. Sonata a III-a pentru pian și vioară

Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc" op. 25, scrisă în anul 1926, reprezintă culmea gîndirii enesciene și a întregii creații românești în domeniul genului de sonată.

De la frămîntările și îndoielile sale în legătură cu posibilitatea folosirii elementelor populare în forme ample (Enescu afirmase cîndva că forma rapsodică, gen Liszt, s-ar potrivi cel mai bine muzicii populare românești), pe un drum plin de căutări și experiențe, compozitorul ajunge pînă la urmă la această admirabilă sinteză — *Sonata a III-a pentru pian și vioară*.

Nu lipsite de interes sînt mărturisirile autorului în legătură cu acest proces de clarificare : „Înainte de a scrie Sonata în caracter popular românesc (toate temele îmi aparțin) am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric românesc esențialmente rapsodic cu natura mea de simfonist înnăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte să ajung să conciliez cît mai armonios posibil aceste două genuri incompatibile în aparență" [1].

Un conținut profund și original, cu o problematică componistică nemaiîntîlnită pînă la Enescu, a cerut o adaptare creatoare a formelor clasice. *Sonata a III-a pentru pian și vioară* dezvăluie maturitatea de gîndire și măiestrie deosebită la care ajunsese Enescu.

Datorită imensei ei valori artistice, sonata deschide perspective și căi noi dezvoltării muzicii românești, fiind în același timp apreciată ca una dintre cele mai izbutite lucrări ale acestui gen pe plan universal.

Lucrarea pune probleme complexe de execuție interpreților, atît din punct de vedere al reliefării conținutului emoțional, cît și prin folosirea unor indicați expresive și a unor elemente de tehnică

[1] Din volumul *George Enescu*, București, Editura muzicală, 1964, pag. 49.

neobișnuite în repertoriul curent, ca de exemplu sferturi și trei sferturi de ton, sau a unor aspecte de intonații și ritmuri specifice muzicii populare românești. Influența muzicii lăutărești se manifestă atît în modurile folosite, cît și în tehnica violonistică specifică.

În amplul și documentatul studiu scris de Tudor Ciortea despre această sonată [2] găsim următoarea explicație a prezenței modurilor cromatice în muzica populară românească : „Venite la noi prin intermediul meterhanalelor turcești, fie pe calea muzicii psaltice (glasul al II-lea și al VI-lea, apoi ftoralele cromatice și enarmonice) aceste influențe orientale au o vădită înrudire cu modurile cromatice indiene *(raga)* și perso-arabe *(makam)*.

Și nu este de mirare că maestrul utilizează în această partitură, ca și în altele (de exemplu în *Oedip)*, o notație specială pentru 1/4 și 3/4 de ton, infinitesimale sonore, pe care le practică în anumite momente de inflexiuni și portamente specific lăutărești. Asemenea procedee le găsim aplicate în scările enarmonice ale grecilor antici, dar și astăzi în scările perso-arabe, care folosesc diferențieri de sunete de la 1/4 la 1/6 din ton".

Vom încerca în cele ce urmează să dăm o succintă privire de ansamblu asupra Sonatei, conștienți fiind de faptul că, în studiul nostru, nu putem aborda decît o parte din multiplele probleme pe care lucrarea le conține. Ne vom referi în mod special la corelațiile dintre conținut și formă, urmărite și în analizele anterioare.

Perioada dintre anii 1899 — data compunerii celei de a *II-a sonate pentru pian și vioară* — și 1926 — an în care *Sonata a III-a* a fost terminată — se caracterizează printr-o activitate componistică bogată, în care au apărut creații importante ca : *Octetul op. 7* — 1900, *Suita I pentru orchestră în do major, op. 9* — 1903, *Suita a II-a pentru pian în re major, op.* 10 — 1903, *Rapsodiile nr. 1 și 2 pentru orchestră op. 11* — 1901, 1902, cele *trei Simfonii, op. 13* — 1905, *op. 17* — 1913 ; *op. 21* — 1919, *Dixtuorul pentru instrumente de suflat în re major, op. 14* — 1906, *Cvartetul de coarde nr. 1 în mi bemol major op. 22* — 1921, *Sonata pentru pian nr. 1 în fa diez minor, op. 24* — 1924 etc.

În lucrările citate, Enescu înfățișează o lume plină de speranțe și bucurii, de suferințe și dureri pe care le-a trăit alături de poporul său. Încercările de a folosi elemente populare în forme muzicale ample dăduseră rezultate, astfel că sosise momentul unei adevărate sinteze între elementele de factură națională și principiile universale ale compoziției. Pornind pe acest drum, Enescu a ales

[2] *Muzica*, București, nr. 5/1955.

modalitatea de a-şi exprima cele mai puternice sentimente şi frămîntări prin glasul viorii şi al pianului, un instrument completîndu-l pe celălalt, într-o perfectă unitate de concepţie şi stil.

Sonata a III-a pentru pian şi vioară „în caracter românesc", în care sinteza între elementele intonaţionale populare româneşti şi principiile muzicii universale este realizată într-o formă perfectă şi personală, este şi cea mai reprezentativă dintre toate cele opt sonate. Geniul enescian ne dezvăluie un bogat şi nou univers muzical. Chiar dacă Enescu n-ar fi compus decît această lucrare, el ar fi avut totuşi dreptul de a fi considerat ca unul dintre marii creatori ai secolului nostru.

Partea I — *Moderato malinconico.* Încercînd să caracterizăm conţinutul primei părţi, putem afirma că ea ne sugerează amintiri îndepărtate, în care visul şi nostalgia se îmbină cu duioşia şi bucuria acestor evocări. Imaginile ce se perindă sînt direct legate de poveştile ascultate în copilărie, de plaiurile natale, de horele din sat pe care le-a văzut şi, în mod deosebit, de lăutarii pe care-i ascultase cu atîta emoţie.

Din punct de vedere al structurii, observăm că tema principală este o perioadă împărţită în trei fraze ce se completează una pe cealaltă, şi care se vor repeta variat ca o reminiscenţă a caracterului cvasi-improvizatoric al concepţiei modale-cromatice din practica lăutarilor.

Prima frază (cinci măsuri) reprezintă cadrul şi începutul desfăşurării imaginilor. Elementul doinit, tînguitor, este expus de vioară, cu opriri pe note ţinute, după motive cromatice şi pe un fundal armonic modal al pianului cu mers descendent (şi în expunerea viorii există această tendinţă). Primul motiv al temei reapare la sfîrşitul frazei, la vioară, cu o octavă mai jos. Sîntem abia la începutul doinei sau baladei în care povestea se deapănă cu oarecare sfială. Măsura 6 constituie o lărgire a primei fraze şi în acelaşi timp o legătură cu fraza a doua. Aceasta începe la *1*, cu o vădită tendinţă de dinamizare a expunerii (mersul ascendent al viorii şi insistenţa pe motivul ritmic la pian). În măsura 11 începe a treia frază. Aceasta conţine punctul culminant al primei idei muzicale, după care se revine la starea iniţială pentru a reînnoda firul povestirii cu mai multă vigoare. Dinamizarea liniei melodice de la vioară, cît şi a facturii de la pian este continuă. (Frazele 2 şi 3 ale celei de a doua perioade sînt transpuse la o cvintă superioară faţă de frazele respective din prima perioadă.) Prima temă este deci o idee largă, formată din două perioade de cîte trei fraze.

Dacă privim mai atent linia melodică, observăm o înrudire între motivele celor trei fraze, de exemplu primul motiv, a_1, din prima frază — cu un aer dureros datorită frecvenţei cromatismelor — apare variat atît în factura pianistică de la începutul celei de a doua fraze, cît şi în măsura 3 de la cifra de reper *1* la vioară şi apoi din nou în factura pianului, la începutul celei de a trei fraze. Din acest motiv derivă nenumărate alte elemente tematice.

Motivul a_2, prin mersul descendent melismatic pe treptele modului lăutăresc, generează, la rîndul său, numeroase variante tematice. Motivul a_2 inversat stă la baza liniei melodice din primul pentacord de la începutul celei de a doua fraze. Exemple de transformări motivice se pot da multe, dar ne limităm la cele enunţate.

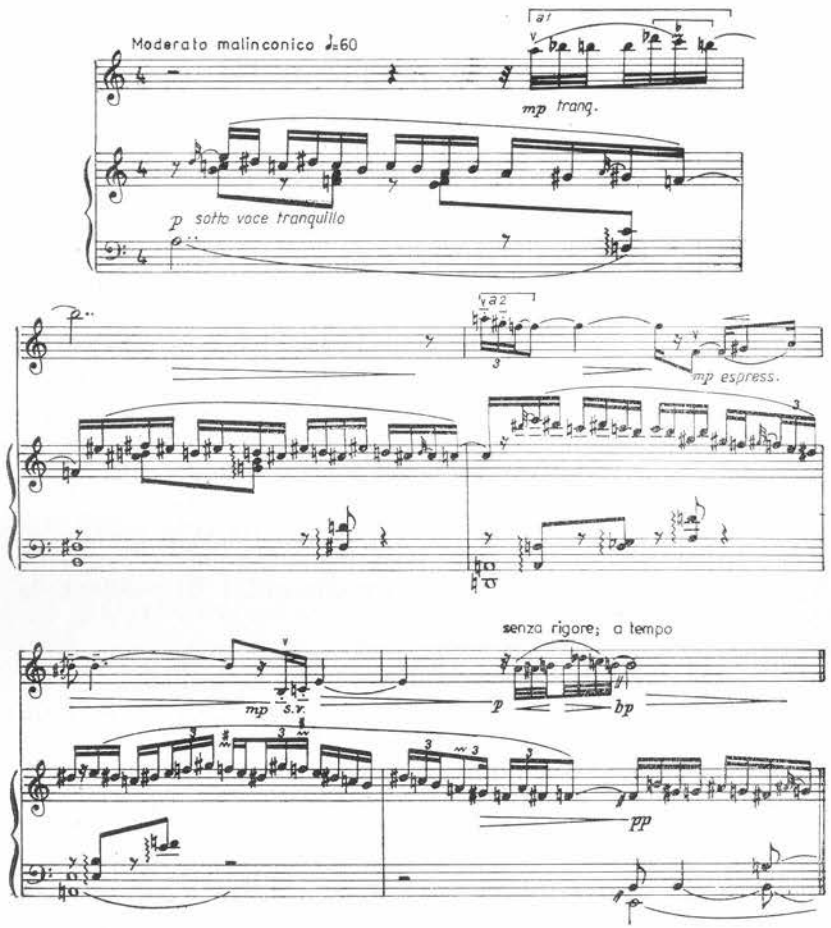
Din punct de vedere al planului tonal-modal trebuie să constatăm de la bun început că, deşi punctul de plecare este sunetul *la* (un mod de *la*), există alunecări temporare spre alte centre (prin trepte mobile) pentru a se reveni la tonalitatea iniţială. De exemplu, în fraza întîi centrele sînt : *la — si — re — la — mi.*

Interesante sînt modurile cromatice folosite şi în special gama lăutărească amintită *(la* minor armonic cu treapta a IV-a alterată suitor) cu care începe lucrare ; sau pentacordul descendent de la pian (măsura 2) : *fa diez — mi diez — re becar — do diez — do becar,* înscris într-un mod cu centrul *si.*

Există pe parcurs nenumărate momente de bitonism şi bitonalism care creează o atmosferă de echivoc tonal, „starea de plutire" cum o denumeşte Tudor Ciortea. Un asemenea moment poate fi observat la începutul celei de a treia fraze din prima perioadă, unde, pe o dublă pedală de cvintă *(la — mi),* se suprapune linia melodică ce gravitează în jurul centrului *si.*

Am arătat că, în perioada a doua, la repetarea ideii muzicale, atît fraza a doua, cît şi cea de a treia se mută cu o cvintă mai sus. Adăugăm că acest mers tonal duce spre tonalitatea *la* major, ca printr-un şir de subdominante *(re — sol)* tema să se încheie în tonalitatea *do major. Mi,* treapta a III-a din *do* major, devine printr-o mutaţie tonală treapta I din *mi minor,* gamă cu care începe puntea.

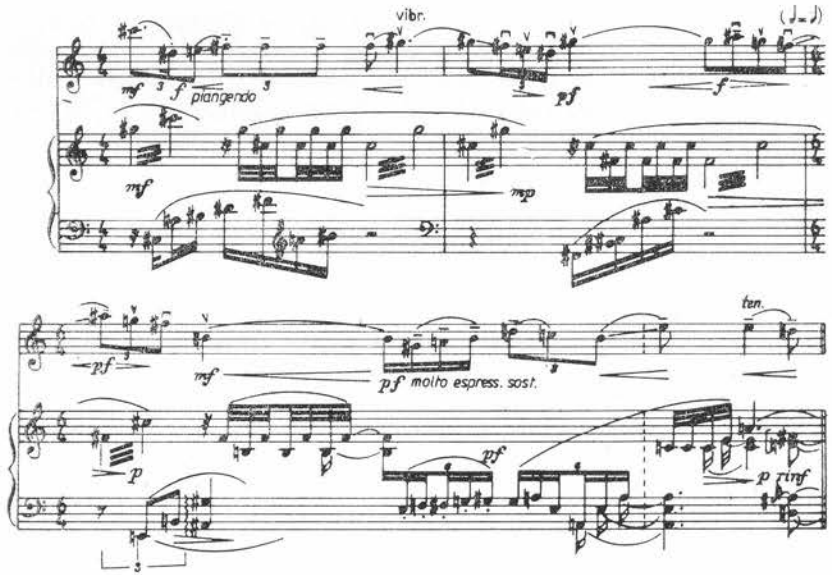
În ceea ce priveşte asimetriile metrice, dorim să dăm doar un singur exemplu : fraza a doua conţine patru măsuri în care linia melodică se repetă fără încheiere. Dacă prima dată fragmentul melodic începe pe timpul 1, repetarea lui nu începe în măsura 3, ci pe a doua jumătate a timpului 3 din măsura 2, creîndu-se astfel o o asimetrie specifică muzicii populare. Iată un fragment din prima perioadă din tema principală :



Puntea (4) începe printr-o formulă ritmică jucăușă *(mp ben marcato)* care derivă din motivul a_1 lipsit de elementele cromatice. De altfel, în măsura 2, acest motiv apare în forma sa inițială la pian :

În măsura 3 din punte apare tema în *sol diez* minor, după care, pe o pedală de dominantă, intervine la pian un nou profil melodic ce anticipează tema secundară. În punte vioara are tot timpul rolul de a susține pedale armonice care pregătesc tonalitatea *sol diez* minor în care începe tema a doua. Remarcăm faptul că Enescu exploatează potența fiecărui profil tematic nou la maximum. Un asemenea profil tematic este cel al punții, care, deși derivă din motivul a_1, are un aspect personal. Acest element al punții va fi folosit de autor ca factură melodico-ritmică la pian, în timp ce vioara expune tema secundară.

Tema secundară, în tonalitatea *sol diez* minor (o corelație îndepărtată față de tonalitatea *la minor* din tema principală), are două fraze cu tematică diferită. Prima, mai vioaie, de dans, cu un ritm pregnant, are culminația pe sunetul prelung *sol diez* la vioară. Începutul primei fraze derivă din motivul a_1. A doua frază, expusă la subdominanta minoră *(do diez* minor), are caracterul interiorizat cu o nuanță tristă a cîntecului lung doinit. Această idee muzicală din tema secundară :



se apropie de tema principală ; tensiunea și dramatismul sînt menținute de factura pianistică ce imită *tremolo*-ul țambalului.

Și în această sonată, Enescu concepe expoziția nu ca o unitate în care se ciocnesc două idei muzicale contrastante, ci ca o comple-

tare a unei idei prin cealaltă, păstrînd totuşi contrastul tonal. Pentru realizarea unităţii de conţinut în cadrul expoziţiei, pentru a apropia mai mult tema secundară de cea principală, concluzia cuprinde un motiv din fraza a treia a temei principale, în *re* major, motivul a_1 şi o pedală pe *sol diez* minor, ţinută de vioară, în timp ce pianul foloseşte constant motivul a_2 şi o linie melodică descendentă cu un aspect modal. Concluzia aduce un moment de linişte impunînd tonalitatea *sol diez* minor.

Dezvoltarea *(8)* este redusă ca proporţii şi creează un echilibru perfect, atît faţă de expoziţie, cît şi faţă de repriză. Mulţi dintre ştiu din practica lor proprie sau din a altora că folosirea elementelor populare în forme ample pune probleme deosebit de grele în cadrul dezvoltărilor, unde există pericolul ca trasformarea imaginilor, prin folosirea procedeelor clasice tradiţionale, să altereze, într-o oarecare măsură, caracterul iniţial al temelor populare sau, în unele cazuri, să se producă o îndepărtare prea mare faţă de conţinutul lor din expoziţie. În cazul de faţă unitatea este perfectă şi rămînem uimiţi de marea măiestrie cu care este realizată.

Dezvoltarea se bazează, în prima fază, pe elementele celei de a doua fraze din tema principală, expuse întîi de pian şi reluate şi amplificate de vioară. Dacă elementele pianului se înscriau într-un tetracord, preluarea de către vioară a temei o amplifică la hexacord. Ca o completare intervine la pian, în mod insistent, începutul celei de a treia fraze din tema principală.

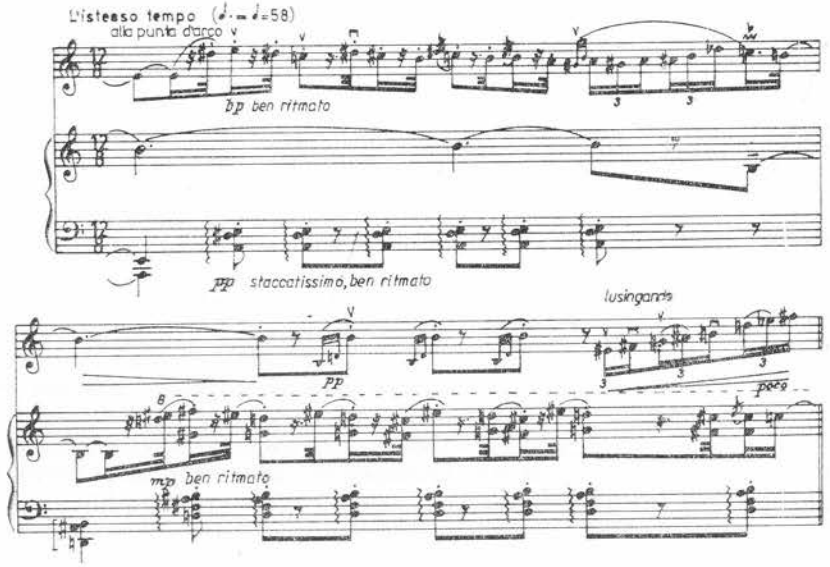
Interesant din punct de vedere armonic ne apare începutul dezvoltării : peste o pedală pe *sol diez* se suprapune pentacordul de la începutul celei de a doua fraze din tema principală. În măsura 5 din dezvoltare *(pp lusingando tranquillo armonioso)* există un moment de politonalitate : elementele expuse de pian la mîna stîngă au ca bază tonală *sol diez*, iar cele expuse de mîna dreaptă şi de vioară — *la diez*. Această dualitate se rezolvă în *do diez* major.

Fraza se repetă pe o pedală de *do diez (9)*, dinamizînd discursul muzical şi ducînd spre faza a doua a dezvoltării *(mp — lusingando armonioso)*. Aici întîlnim fragmente din tema secundară cu o insistenţă pe prima celulă motivică din prima frază. Totul se îndreaptă spre culminaţie *(sol* major).

O scădere a tensiunii, o insistenţă pe acelaşi motiv şi prezenţa pedalei pe sunetul *mi* (două măsuri înainte de *12*) ne introduc în scurta fază a treia a dezvoltării (legată organic de a doua) care pregăteşte repriza.

Ca imagine artistică, dezvoltarea apropie psihologic deznodămîntul.

Constatăm în repriză *(12)* nu o întoarcere spre imaginea doinită a temei principale, ci o dinamizare cu ritmul schimbat în măsura de $\frac{12}{8}$, apropiat de hora bătrînească :



Desenul melodic expus de vioară este reluat de pian, întîi pe treapta a II-a, apoi la subdominantă (pe *re*) şi amplificat pe *la* şi *mi*. De la *13*, în fraza a doua, şi în special în cea de a treia, factura pianistică se îmbogăţeşte (vezi aluzia la acompaniamentul ţambalului).

Puntea *(14)*, folosind aceeaşi factură ritmică din prima frază a temei principale, duce, printr-o linie melodică alcătuită din sunetele unui acord de septimă micşorată, spre tema secundară *(15)*. Aceasta reprezintă o transpunere în tonalitatea iniţială — modul de *la* — a celor două fraze cu persistenţa ritmului de horă.

Concluzia *(17)* ţine loc de codă, în care rolul principal în expunere îl are pianul, în timp ce vioara susţine mai mult pedale armonice. În concluzie se înmănunchează tema punţii, cea de a doua frază a temei principale, motivul a_1 la vioară, motivul a_2 la pian, pentru a încheia firul melodic din ce în ce mai estompat cu motivul a_1. Toate aceste elemente tematice se desfăşoară într-o permanentă mişcare tonală, discret realizată, iar ultimul acord suprapune peste fundamentala *la* cvinta *mi — si*.

Partea a II-a — *Andante sostenuto e misterioso*. Bogăția de conținut și plasticitatea imaginilor muzicale ale acestei mișcări impresionează foarte puternic pe cei ce ascultă *Sonata a III-a*. Aceasta se datorește nu atît elementelor descriptive, ca imitațiile de fluier, cimpoi, ciripitul păsărilor etc., cît frumuseții poemului ce se desfășoară în fața noastră, în care autorul cîntă cu o sinceritate și o dragoste nesfîrșite plaiul românesc. În această admirabilă desfășurare muzicală elementele descriptive sînt atît de organic încadrate, încît își pierd aspectul exterior, devenind parte integrantă a substanței muzicale.

Prima secțiune ține pînă la *22* și este formată dintr-o perioadă cu două fraze.

Tema principală derivă din motivul a_1 din partea I, fără elementele cromatice, se expune peste „o pedală bătută încet pe *si* ca un țiuit prelung de greier" (T. Ciortea) și ne înfățișează cadrul în care se desfășoară acțiunea, cîmpia largă cu liniștea ei odihnitoare, în care se aude fluierul ciobanului (flajeoletele de la vioară).

Prima frază, pe un mod de *re* (pînă la *19*), se leagă de a doua printr-o lunecare pe un acord de *re* fără terță. Fraza a doua este mai bogat expusă tematic, avînd ca sunet obstinat fundamentala *re*. De la *20* urmează o parte mediană — în care se revine la pedala pe sunetul *si* cu un caracter contrastant față de prima perioadă. Atmosfera se schimbă brusc, ca și cum pe întinsul cerului au apărut nori amenințători. Enescu folosește la vioară o gamă cromatică ascendentă și descendentă *(sul ponticello quasi scivalando)* pe un fundal ritmic variat, prezent la pian. Spre sfîrșit, atmosfera se înseninează ; se aude o dublă pedală disarmonică (cvintă micșorată la vioară și cvintă perfectă la pian, ambele avînd ca bază a intervalului sunetul *si)* ce imită cimpoiul. Prin enarmonie se ajunge în *mi bemol*, mod în care reapare variată prima idee cu insistențe pe subdominantă. În sfîrșit, se revine pe fundamentala *re*.

Urmează o punte ce prelucrează elementele din temă, îndeosebi primul motiv, și în care factura pianului, prezența cvartei mărite pe *mi*, suprapunerea peste cvarta perfectă, cromatismele, toate dau un impuls care pregătește atmosfera din secțiunea *B* ce începe la *24* pe dominanta lui *re*.

A doua secțiune este formată din două elemente : primul, de factură descriptivă, redă un sentiment de încîntare în fața naturii — se aud nenumărate triluri și onomatopee, ciripit de păsărele *(sempre un poco flautato)* cu o ritmică caracteristică. Apar aluzii la motivul a_1, la vioară, și a_2, la pian, spre sfîrșit, integrate în contextul tematic. Al doilea element tematic *(25)* are un profil propriu (se poate totuși găsi o legătură cu motivul a_2 din tema principală), cu o ușoară nuanță de melancolie, mai degrabă o interiorizare a emoției pe care o simte omul în fața bogăției de imagini ale naturii. O alunecare cromatică pornește de la *fa* minor spre *mi (26)*. Din punct de vedere tematic se observă o prezentare în *stretto* a unor elemente care seamănă cu începutul punții, a căror funcție este, de data aceasta, de anacruză a reprizei.

Repriza apare cu o măsură înainte de *27*. Expresivitatea ei emoțională crește în mod deosebit pînă la un grad nebănuit la începutul părții. Mult amplificată și dinamizată, ea își schimbă profilul inițial, liniștit, melancolic, într-unul patetic, viguros. Este în acest moment o dezlănțuire de elemente de un patos nemaiîntîlnit încă în această sonată. Geniul enescian vorbește de pe culmi înalte, parcă ar dori ca tot pămîntul să-l poată auzi.

În punte, atmosfera se calmează, apare o variantă în major a temei principale *(dolcissimo teneramente con infinissimo sentimento)*, care tinde să moduleze spre tonalități vecine, dar se stabilește pe tonalitatea inițială, *re major*, la al doilea element tematic din B *(30)*. În repriză, Enescu renunță la primul element descriptiv din B. O liniștire din ce în ce mai accentuată readuce oarecum atmosfera inițială, însă ca epilog, coda *(31)*, deoarece nu mai poate fi vorba de o continuare, ci de o încheiere a acestei vibrante părți. Ea se realizează prin fragmente de temă în flajeolete, imitații de cimpoi și cu un colorit armonic deosebit prin mișcarea cromatică descendentă pe care o expune vioara : *si — si bemol — re* peste acordul de *re* fără terță de la pian.

Ca un ecou, ce răsună în liniștea serii peste văi și dealuri, pierzîndu-se în depărtări, se aude sunetul *re* din ce în ce mai încet, pînă la completa lui dispariție.

Este necesar să precizăm că la Enescu forma nu are niciodată un caracter improvizatoric. El știe foarte bine să o modeleze în funcție de conținut ; exemplu este și folosirea principiului formei de sonată-lied, cum mai este denumită sonata fără dezvoltare, în această parte. Pentru ca forma ei să fie mai evidentă, îi prezentăm schema :

A — grupul principal :
a — tema principală cu baza tonală pe *re*,
a_1 — partea mediană (episodul de la *20*),
a — revenirea la tema principală în *mi* bemol și spre sfîrșit la *re* (o măsură după *21*).
Puntea — de la *22* prelucrează elementele temei principale.
B — Grupul secundar *(24)* :
b_1 — cu caracter descriptiv, fundamentala pe *la*,
b_2 — cu caracter interiorizat, cu tendința de modulație spre *mi*.

Anacruza care pregătește repriza dinamizată *(26)*.

A — numai *a* (o măsură înainte de 27).

Puntea — folosește tema principală în major (trei măsuri după *29*).

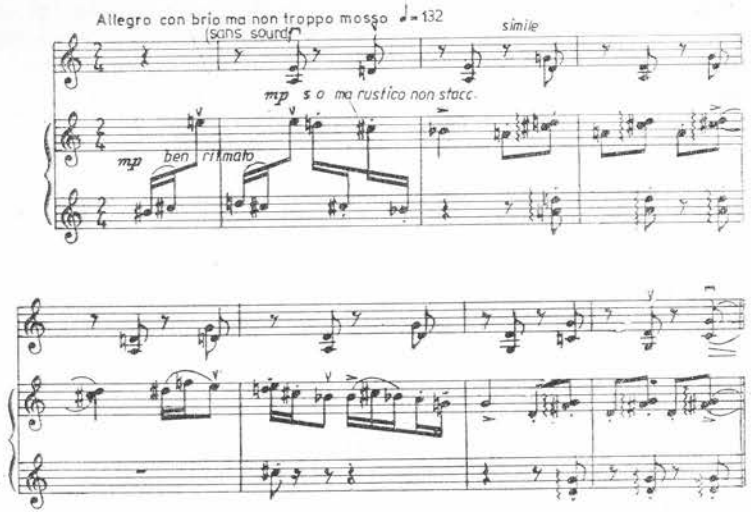
B — numai b_2, avînd la sfîrșit tonalitatea inițială.

Coda — (31).

Partea a III-a — *Allegro con brio ma non troppo mosso* —, care încheie sonata, are o formă de rondo. Pornind de la tema refrenului cu caracter de joc popular oarecum liniștit, se ajunge la apoteoza din ultimele măsuri, o vibrantă și luminoasă chemare la viață.

Refrenul (A) are formă tripartită, în care partea mediană conține tot o temă de dans în spirit popular. Prima idee derivă din tema principală a părții I, mai precis din a_2 inversat. Simplitatea scriiturii scoate în evidență mai mult farmecul acestei teme. Accentul agogic al frazei cade pe timpul *2*, deoarece tema însăși începe cu acest timp. De aceea unii interpreți sînt tentați să dea acestui timp slab accentul metric. Mișcările armonice : *la — re — la — sol — do — la* aduc un colorit deosebit temei.

După expunerea la pian a primei perioade alcătuite din două fraze :



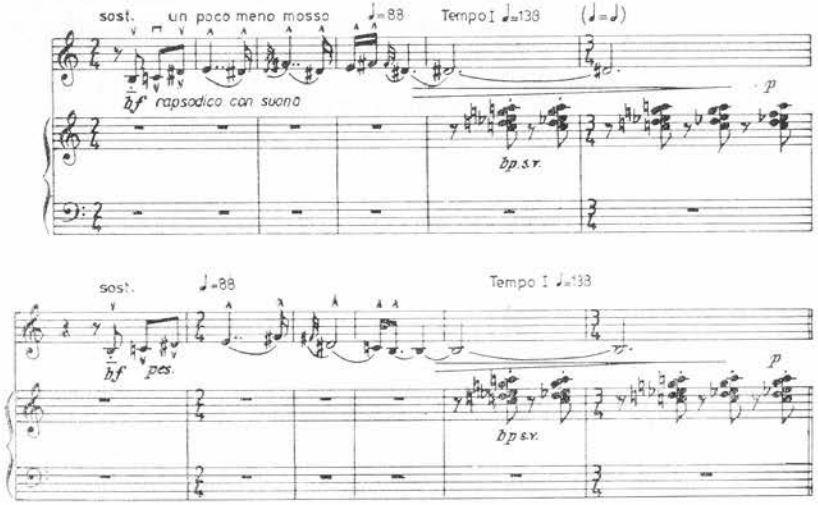
urmează o amplificare în care motivul a_2 din prima parte apare evident. Prelucrarea temei la vioară provoacă o modificare a centrului tonal în fraza a doua *(fa)*. Partea mediană a refrenului *(33)* continuă caracterul dansant al primei idei, însă mai concis ca ritm. Are

o structură bazată pe cvadratură și se observă în ultima reluare o variantă a motivului a_1 din partea I. Revenirea la centrul tonal *la* marchează și revenirea la prima idee din refren.

Urmează primul cuplet *(B — 35)* în *si bemol* major, cu caracter de cîntec, iar ca factură pianistică conținînd elementele din ritmica temei principale a refrenului prin unele celule melodico-ritmice, cît și prin variante ale motivului a_2 din prima parte. O caracteristică a liniei melodice a acestei teme este mersul ascendent, liniștit, urmat de o coborîre și o încheiere în tonalitatea *fa*. Secțiunea continuă cu un șir de prelucrări sub formă de imitații de țambal la pian *(36)* și note ținute la vioară, cu multe elemente cromatice, în care intervine sfertul de ton. Printr-o modulație bruscă se pregătește apariția refrenului.

Prima idee apare puțin caricaturizată. Enescu indică în acest loc *buffo*. O schimbare intervine și în modulație ; constatăm că a doua frază se îndreaptă spre *fa diez*, ca, prin tonalitatea *si*, să pregătească apariția unui nou centru tonal, *mi* — spre cupletul C *(40)*.

Al doilea cuplet (C) este o melopee rapsodică, un cîntec lung ce se deapănă la început pe un ambitus restrîns :



pentru ca din ce în ce să se amplifice și să dinamizeze întreaga expunere, pregătind astfel reluarea refrenului. Această temă are o potență surprinzătoare și un rol deosebit în ansamblul părții. Ea derivă din tema principală — este ușor de sesizat legătura cu motivul a_2, și mai puțin cu motivul a_1, din partea I. Conținutul ei, deși

aduce o nuanță de durere care îndîrjește, încearcă și o reamintire a unor sentimente anterioare pe un plan diferit. Este vizibilă dorința compozitorului de a se descătușa din vraja amintirilor, lucru ce se va realiza definitiv abia în repriză.

De un excepțional simț al dinamicii formei sînt intervențiile pianului în contratimp, în *p*, pe sunetele lungi monodice ale viorii, fapt ce amintește pulsația refrenului. În acest fel, în afară de legătura tematică intonațională, acest cuplet, care poate fi socotit momentul central al rondoului, capătă și o legătură organică cu ceea ce fusese anterior. Tema secțiunii *C* trece prin astfel de schimbări încît revenirea temei de dans a refrenului să nu apară ca o ruptură a desfășurării muzicale. De exemplu, după prima expunere a ideii de către vioară, urmează o reluare a ei de către pian, cu numeroase pasaje ornamentale și cromatice, specifice acompaniamentului de țambal la cîntecele lungi : vioara subliniază prin *tremolo* doar notele de bază ale melodiei sau din ansamblul armonic.

De la *42* urmează o nouă variantă a temei, în care ritmica devine aproape plană (o succesiune de optimi egale). Vioara, prin acordurile ciupite (în *pizzicato*), imită cobza. Figura ritmică ne reamintește formula ritmică din refren, astfel că se creează o legătură între A și C și din punct de vedere ritmic, în afara elementelor intonaționale arătate mai sus. O altă variantă a temei *(43)*, de data aceasta expusă la pian în *ff*, se încheie cu o cvasicadență, un pasaj ce amintește amplificarea motivului a_2. Urmează revenirea refrenului.

Tema A reapare expusă întîi de vioară și apoi de pian, preluată din nou de către vioară și din nou de către pian, considerabil modificată. În special, în a doua expunere (a doua perioadă), pianul și apoi vioara aduc o variantă melodico-ritmică în care predomină șaisprezecimea și elementele cromatice apar mai reliefate (zece măsuri înainte de *45*).

Toată această desfășurare poartă o amprentă modală colorată, care pornește de la *si (44)*, trece prin *do diez* — *do* major, pentru a ajunge la tonalitatea inițială *la minor*. Modificări suferă și partea mediană din A. Pe un acompaniament ritmat, amintind jocul țambalului, sînt prezentate frînturi din tema A sub forma unui marș armonic, care tinde spre *si bemol* major *(47)*, în care apare tema a doua, B *(un poco meno mosso)*. Refrenul revine cu modificări ritmice care amplifică dinamic tema. Partea mediană din tema A (a_1), pregătită de un arpegiu de septimă micșorată al viorii, solicită o vervă deosebită interpretului *(51 — con fuoco)*.

Cel de al doilea cuplet (C) este expus în tonalitatea de bază. Foarte rar se întîmplă ca cel de al doilea cuplet al rondoului să apară în repriză și în mod special în tonalitatea inițială. Acest lucru

este specific pentru primul cuplet (B), cînd compozitorul dorește să realizeze o formă de rondo-sonată. Avînd în vedere însă rolul tematic important al secțiunii C, apariția ei în repriză este justificată. Secțiunea C, în repriză, are sensul unei apoteoze a întregului ciclu. Expunerea monodică a temei, cu mici figurații la pian, cu elemente de eterofonie, creează o tensiune impresionantă.

De la *53* observăm o desfășurare ca un iureș, o amplă codă în care apare modificată tema principală a rondoului suprapusă peste tema părții mediane și o aluzie la primul cuplet pe care îl expune pianul. O pedală pregătește din nou tema principală, amplificată și mult dinamizată *(55)*. În codă apar din nou și elemente din *C*.

Avem impresia că există un arc ce leagă culminația cupletului C în repriză cu această ultimă expunere a refrenului. Ambele momente sînt apropiate prin bogăția de sentiment și prin forța de convingere.

Încheierea propriu-zisă *(53)* stabilește pentru întreaga desfășurare fundamentala *la*, și unde toate resursele sonore, am zice orchestrale, pe care aceste două instrumente le pot sugera creează o atmosferă plină de forță și încredere.

Însemnătatea acestei sonate depășește cadrul limitat al unui opus ; ea deschide perspective nebănuite în ceea ce privește posibilitățile de folosire a elementelor populare în lucrări de mare amploare și reprezintă, în experiența creatoare a lui Enescu, unul din elementele importante care au influențat în mod pozitiv evoluția școlii românești de compoziție.

Folosind în mod diferit principiile formei de sonată, Enescu dovedește în cele trei mișcări o excepțională măiestrie în modelarea formei clasice, modelare determinată de un conținut nou, original.

Față de unele tendințe de folosire a unor mijloace de expresie (1/4 și 3/4 de ton etc.) ca scop în sine, Enescu încadrează organic aceste elemente în desfășurarea ideilor muzicale, folosind în mod creator experiența practicii muzicale populare. Un rol deosebit îl au în această lucrare modurile cromatice și cîntatul liber improvizatoric al lăutarilor. Un studiu detaliat asupra folosirii modurilor și ritmurilor populare, atît în această sonată cît și în alte lucrări de Enescu, ar prezenta un interes deosebit pentru creația românească.

Sonata a III-a pune probleme noi și în domeniul tehnicii violonistice, cerînd interpreților un nivel superior de pregătire și înțelegere muzicală.

Marea sa valoare artistică, unitatea perfectă dintre conținut și formă determină o creștere a popularității ei atît în țară cît și în străinătate, fiind trecută pe drept cuvînt în patrimoniul muzicii universale.

4. Sonata I pentru pian [1]

Cu toate că cele trei sonate pentru pian de George Enescu fac parte dintr-un singur opus — *nr. 24* —, ele sînt compuse la un interval de timp apreciabil una de cealaltă. *Sonata I* a fost creată în anul 1924, iar *a II-a* a fost începută în 1937, dar din această lucrare nu există decît o schiță ; nu știm motivele pentru care autorul nu a terminat-o [2]. *Sonata a III-a* a fost compusă între anii 1933 și 1935.

În ciuda unor diferențe sensibile — pe care vom încerca să le conturăm mai jos — ambele sonate sînt rezultatul unei imperioase necesități resimțite de compozitor în a-și afirma cu multă elocvență crezul său artistic. *Sonata în fa diez minor* a fost compusă într-o perioadă de înfrigurate căutări, avînd ca bază experiența primelor două *Sonate pentru pian și vioară* și a primei *Sonate pentru violoncel și pian* și perspectiva apropierii de cea mai desăvîrșită creație de acest gen — *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, compusă cu doi ani mai tîrziu.

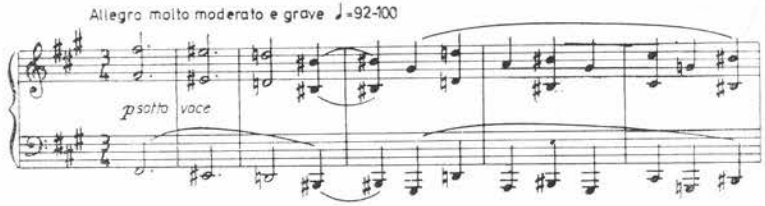
Printre problemele esențiale pe care le pune analiza acestor sonate sînt cele legate de conținutul de idei, de folosirea elementelor populare (ca intonație sau eventual citat) în cadrul profilului prin excelență cult pe care-l are acest gen, precum și de caracteristicile de structură — a formei și a ciclului.

Partea I — *Allegro molto moderato e grave*. De la tema principală a primei mișcări din *Sonata în fa diez minor* și pînă la tema principală a ultimei părți, constatăm că la baza lucrării se află intonația populară perfect încadrată în complexul discursului muzical. Pentru a ilustra această afirmație, vom da cîteva exemple : prima

[1] Studiu apărut în Rev. *Muzica* nr. 5—6 din 1969.

[2] Manuscrisul acestei lucrări se află la Muzeul muzicii românești (fondul George Enescu) din București.

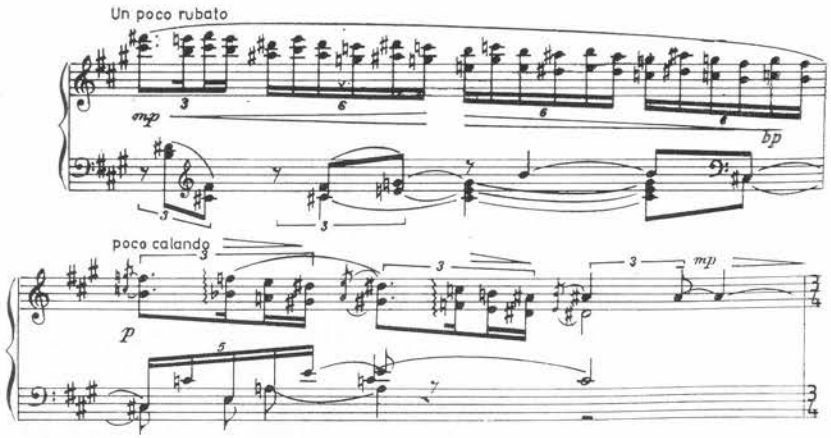
frază a temei principale (primele șase măsuri) se încadrează într-o gamă minoră armonică cu treapta a IV-a ridicată (așa-zisa gamă lăutărească, folosită deseori de Enescu), cu excepția ultimei măsuri, în care apare în mod trecător *sol becar*. Există o legătură vizibilă între această temă și prima frază din *Sonata a II-a pentru pian și vioară*, atît în ceeace privește cadrul intonațional, cît și expunerea temei în registrele a trei octave diferite :



Conținutul temei este liric, meditativ, cu o nuanță melancolică, poate chiar misterioasă (în special în perioada a doua, cînd se reia tema în bas). A doua frază apare ca un răspuns cu o intenție de afirmare ; insistența pe ritmul punctat și trioletul cu aspect conclusiv, ce încheie ideea muzicală, justifică această caracterizare. Atît aceste elemente, cît și tema principală în întregime vor fi amplificate în dezvoltare.

În punte găsim un motiv melodico-ritmic specific muzicii populare, care va fi amplificat în dezvoltare și folosit ca o anacruză pentru falsa repriză :

În grupul secundar de teme distingem prima idee (B_1 — *Pochissimo meno mosso)* cu primul motiv derivat din începutul temei principale, iar la sfîrșit un motiv descendent, dinamic *(un poco rubato)*, bazat pe aceeași gamă lăutărească (pe treapta III din *do diez* minor). Remarcăm asemănarea cu un motiv din începutul *Sonatei a III-a pentru pian și vioară :*



Paralelismele de cvarte şi cvinte vor fi de asemenea amplificate în *Sonata a III-a pentru pian şi vioară.*

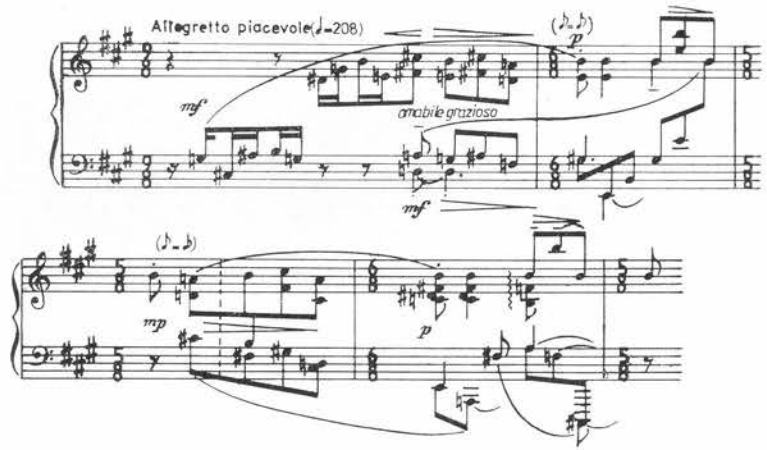
A doua idee din grupul secundar (B_2), care îndeplineşte şi funcţia de concluzie a întregului grup, începe cu o insistenţă ritmică obstinată de sextolete pe *do diez,* continuîndu-se printr-o idee muzicală ascendentă, liniştită, caldă, cu intonaţie de cîntec popular ce tinde spre o culminaţie puternică, plină de patos ; o descreştere duce spre concluzia întregii expoziţii, făcînd loc dezvoltării.

Fără a intra în amănunte, constatăm că dezvoltarea începe în tonalitatea iniţială, *fa diez minor* (caz neobişnuit), şi, cu toate că profilul armonic se schimbă, prima idee muzicală nu-şi modifică amprenta intonaţională de bază — frecvenţa secundei mărite ne ajută să o recunoaştem cu uşurinţă.

Repriza aduce o transfigurare totală a temei principale, printr-o armonizare modală diferită pentru aproape fiecare sunet din temă. Un alt element de dinamizare este faptul că repriza nu începe în *fa diez* minor, ci cu treapta VI din *fa* minor. Repriza — culminaţie a procesului dezvoltării — aduce tema principală ca un simbol al străduinţei şi încrederii, ca o încununare a unui drum ascendent parcurs cu greutate, dar şi cu dîrzenie. Putem vorbi de o transformare psihologică a conţinutului primei teme, care în cazul reprizei — ca o sinteză a tot ceea ce a fost anterior — apare într-o strălucire nebănuită la început.

Enescu foloseşte falsa repriză care se substituie temporar celei autentice în *fa diez* minor (tonalitatea de bază). Deşi repriza propriu-zisă apare în *fff,* ea nu depăşeşte cadrul expresiv anterior, al falsei reprize. Printr-o înlănţuire bine închegată, pregăteşte grupul secundar de teme în *fa diez* minor, fără modificări esenţiale faţă de expoziţie.

Un fapt cu totul neîntîlnit în sonatele de Enescu este apariţia unui episod între sfîrşitul reprizei şi începutul codei, cu o temă derivată din tema secundară, în special în forma pe care o capătă aceasta în concluzia reprizei *(Tranquillo).* Episodul începe de la *Allegretto piacevole* şi ţine pînă la *Tempo I,* unde începe coda. Tema episodului are o nuanţă de colind :



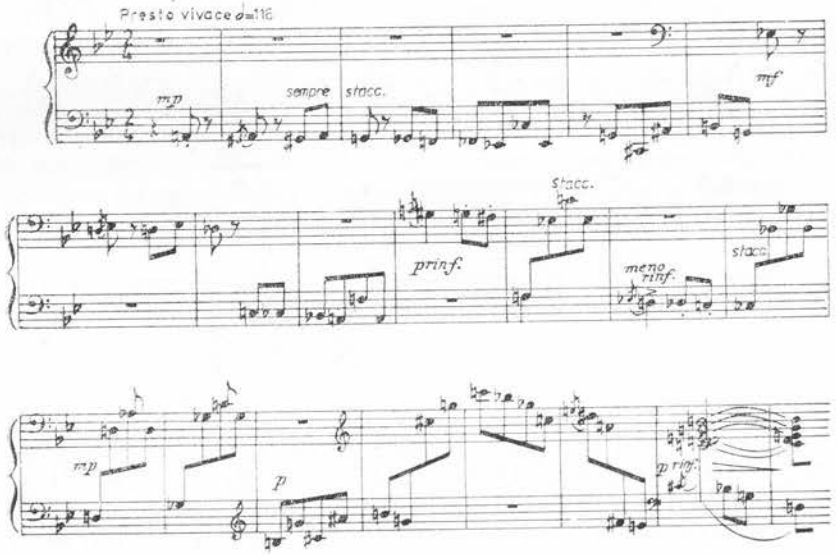
Ea apare întîi în registrul mediu, apoi la octavă, redată într-o formă precisă, fără amplificări (în afara trecerii spre codă). Puritatea şi simplitatea acestei teme este întregită de o armonizare modală, în care paralelismele de cvarte şi cvinte îi conferă un farmec deosebit. Pentru interpretarea acestui episod, Enescu dă următoarele indicaţii : *amabile, grazioso* — pentru prima expunere — şi *bp delicatamente* — pentru a doua.

Coda, care începe în *ppp,* cunoaşte o creştere excepţională de tensiune pînă la *fff,* pentru ca ulterior să scadă, destul de repede, la nuanţa de *pp.* Insistenţa pe sunetul *fa diez* în registrul grav pune punct întregii desfăşurări a primei părţi. În coda apar şi elemente

ale temei secundare, dar rolul predominant îl are ideea principală, care, deși suferă nenumărate transformări, nu-și pierde caracterul inițial.

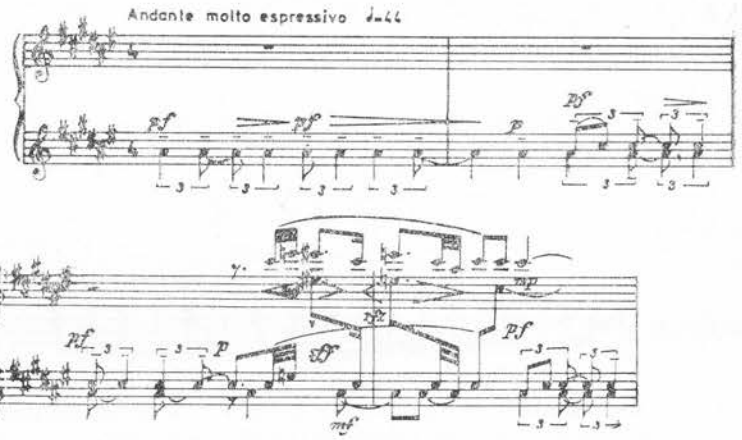
Dacă în prima parte a sonatei specificul popular al temelor — al celei principale și în mod special al episodului — este foarte evident, în partea a II-a — un scherzo cu o formă de rondo — acest specific se pierde.

Factura de toccată a scherzoului ne amintește uneori de acompaniamentul țambalului pentru dansurile populare. O vagă aluzie la caracterul popular o constatăm și în tema principală în melodica ei de cîntec bătrînesc, cu unele inflexiuni modale. Prima expunere a temei apare după 20 de măsuri de introducere :



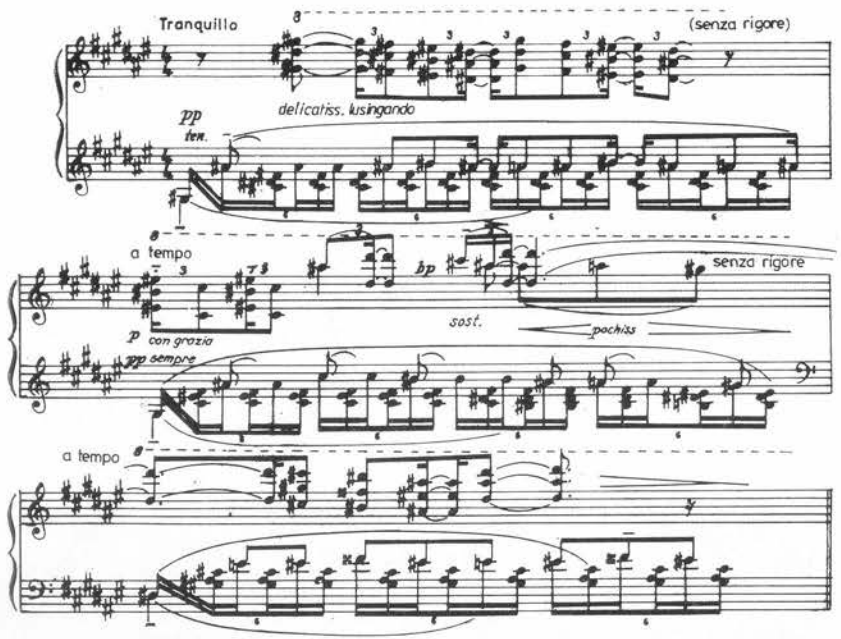
Prima temă a grupului principal din partea a III-a și ultima — *Andante molto expressivo* — se disting printr-o intonație populară pregnantă, aproape un citat. Motivul generic al temei este repetat în prima expunere de trei ori, dar de fiecare dată variat.

Autorul dă indicația ca această temă cu un ambitus redus (un pentacord) să se cînte *doloroso* în nuanțe de slab contrast de la *pf* la *mp ;* toate acestea duc la concluzia că profilul temei este apropiat de bocet. Întreaga temă se desfășoară pe un *ostinato* în bas pe sunetul *la diez*, apoi terța *la diez — do diez :*



Ideea mediană a grupului principal conține o temă mai cantabilă, derivată din prima și cu o variantă îmbogățită a obstinatoului. De data aceasta, peste pedala *do diez* se suprapune o figurație formată din optimi, *la becar — la diez — la becar — sol diez*, care se repetă încontinuu. Aceeași figurație variată și în valori mai mici o vom întîlni și în tema secundară. Revenirea la prima idee conține o singură expunere a motivului de bază. Grupul principal are deci o formă tripartită simplă. O scurtă punte face legătura cu tema secundară.

Această temă (B), care apare la dominantă, are de asemenea un pronunțat caracter românesc, este plină de nostalgie și visare, redînd într-o efuziune lirică frumusețea cîmpului înverzit, a pîrîului ce curge lin venind din depărtări :



Discursul muzical se amplifică treptat. Enescu utilizează în scriitura pianistică o factură suplă, plină de mobilitate, ce atinge un punct culminant în pasajul *molto più lento* cu funcția de concluzie a temei secundare. Indicațiile compozitorului : *pp delicatissimo, lusingando, con grazia* sau aceea de *pp mormorando, legatissimo, dolcissimo, languindo* etc. ajută la precizarea profilului liric, la atmosfera interiorizată pe care interpretul trebuie s-o redea.

Repriza este sensibil transfigurată. Ea scoate în evidență și mai mult caracterul visător al temei secundare ce apare mult îmbogățită cu game descendente și ascendente ca o ușoară adiere a frunzelor într-o pădurice *(molto più lento).* În această atmosferă mai liniștită a concluziei, tema inițială este expusă în tonalitate majoră. Astfel, sonata se încheie în atmosfera dominantă a temei secundare, nostalgice, dar în același timp lăsînd să se întrevadă o continuare spre viitor în acel climat de interiorizare, tendință mai puțin obișnuită pentru Enescu.

O problemă importantă pe care vrem s-o abordăm este legată de structura lucrării.

Sonata în fa diez minor se detașează de celelalte lucrări ale genului de George Enescu prin modul cum este conceput ciclul :

mișcarea lentă nu este partea a II-a, ci ultima. De obicei ciclul la Enescu se bazează pe alternanța mișcărilor : repede — rar — repede. Aici succesiunea dintre mișcări este :

— partea I — *Allegro molto moderato*
— partea a II-a — *Presto vivace*
— partea a III-a — *Andante molto espressivo.*

Desigur, această organizare a ciclului de sonată este determinată de mesajul pe care autorul îl transmite. Experiența acestei lucrări a jucat un rol important, dacă nu decisiv (în afară de *Dixtuor),* în a-l determina pe Enescu să compună *Sonata „în caracter popular românesc"*. Ultima parte din prima *Sonată pentru pian* este foarte apropiată de concepția *Sonatei a III-a pentru pian și vioară.*

Și acum cîteva puncte de vedere în legătură cu forma fiecărei mișcări.

Partea I este scrisă într-o formă clară de sonată în care trebuie relevate aspectul dezvoltării și episodul introdus ca excepție înaintea codei.

Dezvoltarea începe cu tema principală în *fa diez* minor, în *pp,* păstrînd caracterul ei inițial în prima ei frază ca și în a doua, pregătind astfel faza a doua a dezvoltării. Aceasta debutează cu expunerea primei fraze din tema principală, suprapusă peste elementul tematic din fraza a doua — ultimile două măsuri ; deși expusă și ea în *pianissimo,* pe parcurs se amplifică ca tensiune interioară, figurația obstinată de la mîna stîngă contribuind la aceasta. Cea de a treia fază a dezvoltării este legată de cea anterioară : pe baza elementului semnalat din punte se pregătește falsa repriză.

În ceea ce privește sfîrșitul părții, se poate pune pe bună dreptate întrebarea : de ce nu considerăm începutul codei de la episodul amintit, de unde, urmînd strict principiul formei de sonată, trebuie să apară coda, deoarece s-au epuizat toate elementele reprizei, ci considerăm începutul codei de la indicația *ppp misterioso molto moderato* ? Un asemenea aspect de încheiere a formei de sonată nu este tipic — deși nu ar fi nici o greșeală dacă cineva ar susține că începutul codei este marcat de episod ; de aceea ne ghidăm mai mult după aspectul muzical (forma nu poate fi ceva static și nu putem aplica mecanic principiile ei). Așa cum apare aici tema episodului, o sesizăm în cadrul temei secundare în repriză. Ea are totuși un profil propriu atît în ceea ce privește conturul melodic, cît și prin forma de expunere concisă, de sine stătătoare. Iată cauza pentru care o considerăm episod, fără a o putea include în coda.

Partea a II-a este un scherzo în formă de rondo tratat liber. Și din alte lucrări ale lui Enescu se poate observa predilecția de a

nu aduce permanent refrenul în tonalitatea inițială, pentru a respecta formal una din caracteristicile rondoului clasic.

Planul tonal bogat se manifestă prin folosirea cromatismelor atît în linia melodică, cît și în factura armonică, precum și prin varierea tonalității refrenului : prima expunere — în tonalitatea de bază, *si bemol* major ; a doua oară — în *re* major ; a treia oară — în *si bemol* major ; iar a patra oară — tot în *si bemol* major, dar termină în *fa* major.

Schema rondoului ar fi următoarea :

— Introducerea, 21 măsuri, este expusă în mod *fugato* și conține o abundență de cromatisme.

— A, în *si bemol* major, urmat de o punte.

— B derivă din tema introducerii și are drept centru tonal inițial *fa* major.

— A, în *re* major, urmat de o punte.

— C conține o temă mai cantabilă decît cele anterioare, dar tot bogat cromatizată. Pe parcurs apare un motiv cromatic descendent ce derivă din introducere, existent și în A și care a servit drept element tematic de bază în B. Există în cadrul cupletului o tendință spre un centru tonal — *mi bemol* major.

— A începe în *si bemol* major $\left(\begin{smallmatrix}5\\4\end{smallmatrix}\right)$, variat ca expunere, urmat de o trecere ce are vag caracterul unei dezvoltări și care se încheie în *fa* major cu fragmente din refren.

— Coda, în *si* bemol major, încheie într-o atmosferă de vigoare și exuberanță (fff) această interesantă mișcare.

Partea a III-a — *Andante molto espressivo* — este o formă de sonată fără dezvoltare. După grupul principal, care are structură tripartită simplă, și după tema secundară expusă la dominantă, se face direct trecerea spre repriză.

Faptul că repriza nu începe în *fa diez* major, ci are un caracter mobil, specific dezvoltării, constituie un element nou, neobișnuit în forma clasică de sonată fără dezvoltare. De exemplu : prima expunere a motivului principal apare în *do* minor, apoi pe un acord de septimă mică din *la*, urmat de divizarea motivului (prima celulă), redată în *fa* minor și în *re* minor (cu septimă mare). Se ajunge apoi la partea mediană a grupului principal de teme, de unde întreaga desfășurare este mult dinamizată și amplificată față de expoziție, deși păstrează aceeași ordine a temelor. De remarcat aspectul modal al începutului ideii mediane, unde terța este cînd mare, cînd mică, purtînd armonia între major și minor. Pe baza celor constatate anterior în sonatele de Enescu putem trage concluzia că marele nostru muzician manifesta o predilecție specială pentru îmbogățirea melodică, armonică, ritmică a reprizelor. De aceea înclinăm a considera această parte ca fiind o formă de sonată fără dezvoltare, iar elementele de transformare a temei principale amintite mai sus, ca făcînd parte din repriză, neconstituind propriu-zis o dezvoltare. Impresia pe care o degajă tema secundară prin factura pianistică și coloritul armonic general este deosebită, aminting vag de o influență debussystă.

La analiza *Sonatei în fa diez minor* dorim să adăugăm cîteva observații cu caracter general.

Sonata este prima de acest gen în care elementul popular capătă un rol dominant, integrîndu-se perfect în ansamblul formei și genului de sonată.

Dorința de a spune mereu ceva nou, de a nu se repeta, se observă în conținutul și în caracterul tematic, în folosirea mai accentuată și diversă a cromatismelor, a unor procedee armonice modale tot mai variate în structura ciclului de sonată.

Față de primele două sonate pentru pian și vioară, *Sonata pentru pian în fa diez minor* nu are teme cu un profil melodic atît de larg, în primele două mișcări. Temele sînt mai restrînse, dar pregnante. În schimb, în toată lucrarea străbate un larg și cuceritor suflu romantic.

5. Sonata a III-a pentru pian

Sonata a III-a pentru pian a fost compusă cu interminențe : partea I 1933, partea a II-a între 1933 și 1935, iar partea a III-a în 1934—1935 ; deci Enescu a lucrat la această sonată aproape trei ani.

Pentru o înțelegere justă a locului pe care lucrarea îl ocupă în complexul creației enesciene, trebuie să amintim că abia fusese terminată opera *Oedip* la care Enescu muncise neobosit ani de zile. Consecvent principiului său : „mă odihnesc de muncă prin muncă", începe în 1933 compunerea acestei sonate.

Analizînd *Sonata a III-a pentru pian* constatăm că ea nu continuă esența muzicală și puternicul dramatism din opera *Oedip*, ci conține o imagine nouă, însorită. În fond, necesitatea de a compune o muzică odihnitoare după o perioadă de adînci frămîntări este un lucru firesc, pe care-l putem observa și la alți compozitori.

Trebuie să avem în vedere că Enescu ajunsese la un înalt nivel de măiestrie, și faptul că sonata a fost scrisă în doi ani de zile dovedește profunzimea concepțiilor, seriozitatea, discernămîntul și exigența sa în realizarea unei lucrări artistice.

Perioada destul de îndelungată de creație a *Sonatei a III-a pentru pian* este justificată și de faptul că Enescu ducea o viață destul de intensă și agitată din cauza numeroaselor concerte din țară și străinătate, care nu-i lăsau răgazul necesar pentru compoziție.

Cei ce ascultă această sonată vor fi impresionați de claritatea cu care sînt dezvăluite sentimentele, ca și de puritatea ei stilistică remarcabilă.

Problematica lucrării cere o prezentare mai amănunțită, determinată în primul rînd de caracterul oarecum general al intonațiilor, în care elementul popular nu mai apare atît de pronunțat ca în prima sonată, ci mult mai transparent. Vom căuta să prezentăm în primul rînd caracterul temelor, al structurilor, iar după aceea o privire de ansamblu asupra ciclului de sonată.

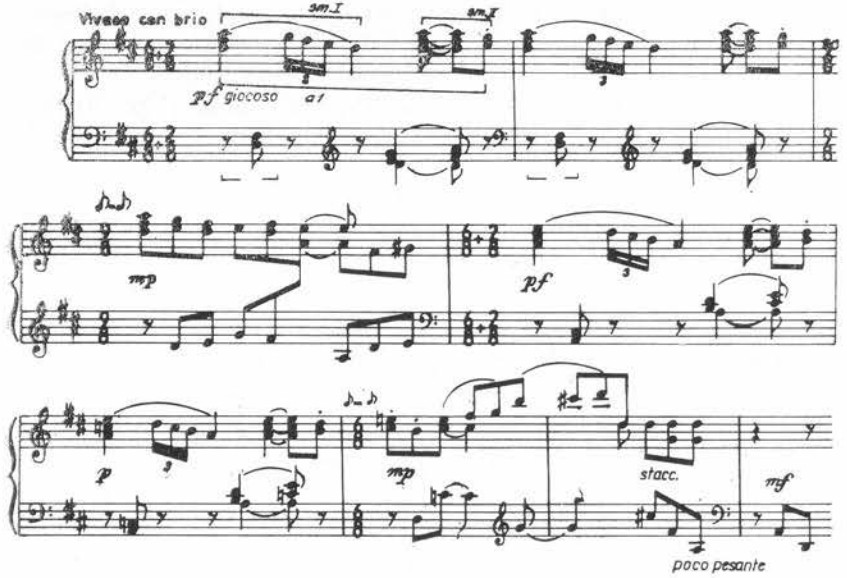
Partea I. Tema principală — *Vivace con brio* — este cea mai pregnantă idee muzicală din întreaga sonată, profilul și modul în care este amplificată influențează desfășurarea întregii părți și, într-o anumită măsură, chiar a ciclului. Conținutul temei apare precizat, chiar de la prima măsură, ca o revărsare de bucurie, vioaie și jucăușă. O ușoară și trecătoare umbră de melancolie din fraza a doua — la dominanta minoră — nu schimbă în mod hotărîtor atmosfera generală ; sentimentul inițial rămîne predominant.

Elementul intonațional popular nu apare direct, ci mai mult transfigurat, lucru ce se poate observa prin comparații cu unele cîntece populare.

În studiul lui Ștefan Niculescu, *Sonata a III-a pentru pian de George Enescu*, se face următoarea remarcă în legătură cu profilul temei principale : „În ciuda aspectului clasicizant, aproape scarlattian al acestei teme, linia melodică păstrează totuși inflexiuni ce pot fi întîlnite în muzica populară românească.

Dacă privim celula a_1 (motivul a_1 cu primul submotiv — n.n.), observăm că linia melodică este descendentă de la treapta a V-a la treapta I. Această cădere melodică e întîlnită în unele melodii populare românești ca și în ritmul indicat de autor — $\frac{6}{8} + \frac{2}{8}$ ''[1]

Tema principală [2] este formată din trei fraze, avînd fiecare un rol deosebit :



[1] Rev. *Muzica*, București, nr. 8/1956.

[2] Ascultînd această temă putem găsi o analogie de imagine cu tema părții *Bourré* din *Suita pentru pian op. 10.*

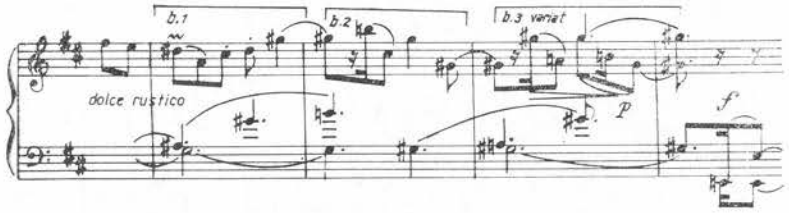
Prima frază (primele trei măsuri) conține motivele tematice de bază, dintre care se detașează primul motiv, a_1, format din două submotive (celule) ; al doilea este o variantă a primului. În măsura 3 primele sunete a_1 se repetă într-o variantă ritmică — propriu-zis o lărgire (a_2). Aceasta are un rol deosebit în fraza a treia, dar mai ales în punte și dezvoltare ; chiar și tema secundară se bazează pe o variantă a formulei ritmice. Adăugăm că față de primele două măsuri inegale $\left(\frac{6}{8}+\frac{2}{8}\right)$ apare o nouă indicație metrică, $\frac{9}{8}$, accentele apărînd pe valori egale, ceea ce permite o cursivitate și o egalitate a ideii principale și înlocuiește aspectul puțin capricios al motivului a_1.

Fraza a doua, formată din cinci măsuri, expusă la dominanta majoră în prima măsură, aduce în măsurile 2 și 3 o nuanță melancolică, despre care s-a vorbit mai sus, prin minorizarea dominantei, după care revine la tonalitatea inițială, *re* major. Asimetria frazelor prezente în această temă este și ea o caracteristică a multor cîntece și dansuri populare. Măsura 3 constituie tocmai amplificarea primei fraze.

Fraza a treia are un caracter conclusiv, cu rolul de a întări tonalitatea de bază, *re* major. Accentul cade mai mult pe motivul lărgit (a_2), după care apare motivul a_1 cu unele modificări. În cele 12 măsuri ale frazei observăm și mici inflexiuni tonale cu rolul de a colora din punct de vedere armonic tonalitatea *re* major.

Puntea pregătește ambianța tonalității ***mi*** minor și prefigurează unele desene ritmice ale temei secundare. Ea utilizează cu precădere elemente din tema principală, la care se adaugă anticipările amintite.

Tema secundară, prin conținutul și forma de expunere, este contrastantă față de prima idee ; imaginea muzicală ne sugerează o atmosferă mai liniștită, mai interiorizată, cu elemente specifice de redare a naturii, a atmosferei cîmpenești :



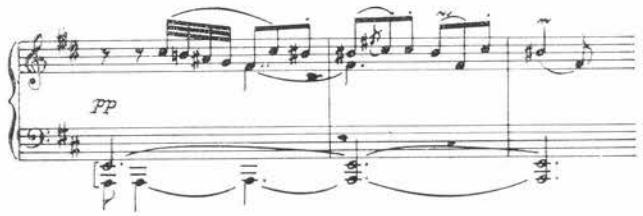
Indicația *dolce rustico* întregește caracteristicile temei din care răzbate evident nostalgia după plaiurile românești. Linia melodică se desfășoară liniștit pe sunetele ținute *sol diez, mi, la,* asemănătoare sunetelor prelungi ale buciumului. Ușoara nuanță ritmică de dans pe

care o conține linia melodică ne amintește o horă lentă (bătrînească) și subliniază mai mult caracterul contrastant dintre prima temă t nerească, vioaie și caracterul visător, legănat al celei de a doua teme. Dacă în prima se observă cadența V—I, un element specific popular, în cea de a doua apare un alt element armonic bazat tot pe o mișcare descendentă, cvarta mărită *re diez — la,* de asemenea specifică muzicii populare, care generează și alte intervale descendente, de septimă mică sau octavă.

Tema secundară propriu-zisă cuprinde două fraze (a doua lărgită).Ambele fraze se desfășoară pe pedale armonice — *sol diez* și respectiv *mi.* O insistență pe motivul b_2 (variat în fraza a doua) tinde spre culminația temei în care apar reminiscențe din tema principală : submotivul *2* din motivul a_1, cadențele conclusive din fraza a treia etc.

Intercalarea elementelor tematice din ideea principală poate fi interpretată psihologic ca o încercare de a se rupe din vraja poeziei temei secundare pentru o reîntoarcere către vitalitatea temei principale, încercare ce se va realiza numai în parte în concluzia temei secundare — *la* major, măsura de $\frac{9}{8}$.

Concluzia întregii expoziții constituie un moment de calm. O pedală pe cvinta *la — mi,* în care se aude primul submotiv din tema principală, urmat de insistențele pe motivul b_1 al temei secundare, pregătește dezvoltarea :



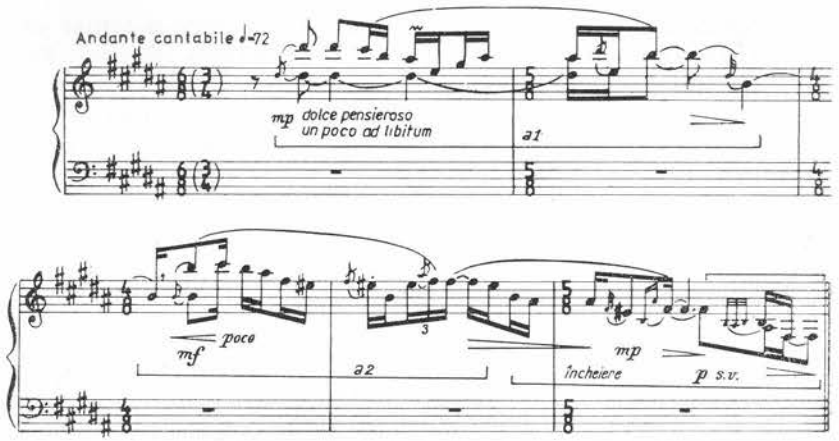
Dezvoltarea nu urmărește accentuarea contrastului dintre cele două teme, ci, dimpotrivă, Enescu realizează o îmbinare a lor cît mai delicată, armonioasă, plină de grație. El dorește să ajungă la repriză în mod liniștit, fără ciocniri sau situații dramatice. De aceea, dezvoltarea se desfășoară în sonorități estompate. Se distinge clar influența beethoveniană în privința prelucrării motivice și împărțirea dezvoltării în trei faze.

Faza întîi începe în tonalitatea inițială (vezi analogia cu *Sonata I pentru pian*, unde dezvoltarea începe tot cu tonalitatea de bază). Rolul ei este de a pregăti faza a doua, centrală, a dezvoltării, în care găsim elemente tematice din ideea principală și din punte. Faza a doua începe în *mi bemol* major *(pp, delicatamente armonioso)*, avînd predominante elementele tematice din prima idee muzicală (motivele a_1 și a_2), cu o primă oprire tonală pe *re* și apoi, succesiv, *si bemol* minor — *sol bemol* major — *si bemol* minor — *mi bemol* minor. Prin enarmonie se face trecerea spre faza a treia, *do diez* minor, în care întîlnim și elemente din tema secundară (motivele b_1 și b_2), alături de culminația temei secundare în *piano*. Pe baza temei principale (profilul din concluzia temei secundare în *fa diez* minor) apare anacruza spre repriză.

Repriza revine cu atmosfera inițială, plină de tinerețe, exuberanță, și ca element nou, doar indicația de a se cînta în *pp*. Este o mare bucurie întoarcerea spre această ideee muzicală, dar ea nu trebuie să se manifeste zgomotos. Precizarea lui Enescu — *leggerissimo, scherzando* — subliniază și mai mult în această revărsare de vioiciune caracterul de repriză dinamizată, datorită pasajelor descendente și ascendete mai mici sau mai mari.

Elementele de dinamizare vor influența atit puntea concentrată, dar mai ales tema secundară, care pierde puțin din atmosfera anterioară, ajungînd aci să completeze tema principală. Și rolul culminației acestei teme se schimbă, ea subliniază doar tonalitatea *si* minor, pregătind coda. Pendularea între *si* minor și *re* major va dinamiza prelucrarea elementelor temei principale și va afirma — ca un strigăt — motivul a_1 în *forte*, singura dată cînd apare această nuanță în codă. După aceea, totul descrește, ajungîndu-se pînă la dispariția sonorității.

Partea a II-a este o admirabilă îmbinare de sentimente de dor și visare, puternic interiorizate. Avem impresia că sentimentele redate în tema secundară din prima parte își găsesc de abia aici o desfășurare mai amplă. Astfel se explică faptul că tema secundară din prima parte devine temă principală în a II-a mișcare. Caracterul popular este evident prin modalitatea de expunere, melismele, apogiaturile și intervalele specifice :



Tema principală este expusă la început monodic. Spre încheierea temei, tonalitatea de bază *(si* major) capătă o insistență de *fa diez*. Tema revine a doua oară începînd cu *fa diez* minor, creînd iluzia că aceasta este tonalitatea de bază, dar curînd, după prima măsură, se observă că *fa diez* este doar dominanta lui *si* major, și nu o tonalitate de sine stătătoare. Tema se împarte în fraze cu caracter de întrebare *(a_1)* și de răspuns *(a_2)*, după a cărei încheiere urmează trecerea spre tema a doua.

Tema secundară, o idee muzicală mai liniștită decît prima (măsura de $\frac{4}{8}$), o completează pe aceasta printr-o nuanță mai lirică, mai tristă care se desfășoară în *re diez* minor. O linie ascendentă pînă la sunetul *si*, după care — ca un răspuns — urmează o linie descendentă ce va încheia tema cu o concluzie în tonalitatea inițială, *si* major. Urmează, pe baza temei secundare (în *re diez* minor), un *fugato* la patru voci, avînd următoarele intrări : 1. subiectul, 2. răspunsul tonal la dominantă, 3. subiectul, 4. subiectul în *stretto* față de a treia intrare, care se amplifică, trecînd în *si bemol* major și se încheie în *si* major.

Se pune întrebarea dacă dezvoltarea trebuie considerată de la începutul *fugato*-ului, sau de la prelucrarea concluziei ? Facem această supoziție pentru că nu este deloc caracteristic pentru dezvoltare (dacă aceasta ar începe de la *fugato)* ca să aducă la sfîrșit cadențarea în tonalitatea *si* major, la fel cu încheierea temei secundare. Mai ales că și tonalitatea cu care începe *fugato*-ul *(re diez* minor) este aceeași cu a temei secundare, iar aceasta constituie și tema *fugato*-ului.

Înclinăm să credem că avem în față o repetare a temei secundare, dar pentru a evita monotonia unei reexpuneri identice, Enescu recurge la tehnica *fugato*-ului.

Un alt semn de întrebare în legătură cu dezvoltarea : asemenea teme lirice, nu prea contrastante în cadrul unei părți lente, în care nu se schițează nici o tendință de dramatizare, pot avea o amploare mare, sau prelucrarea lor se limitează mai mult la o amplificare a ideilor ? După părerea noastră, dezvoltarea este, în cazul de față, propriu-zis o amplificare ce cuprinde, pe lîngă ideea concluziei, și elemente din tema principală cu rolul de a pregăti repriza.

În repriză, ambele fraze ale temei principale sînt variate și îmbogățite ca expunere (melisme, octave). Tema secundară survine imediat la dominantă, întîi majoră, apoi minoră, planul tonal îmbogățindu-se (cvartele mărite, din simple intervale, devin acorduri mărite), ducînd spre un prim punct culminant în *ff* și apoi spre adevărata culminație, urmată de concluzie, care întărește tonalitatea inițială *si* major.

Ceea ce urmează de la schimbarea de măsură $\left(\frac{7}{8}\right)$ este coda, în care se prelucrează fraza a doua din tema principală, elementele din tema secundară și din concluzie și, trecînd prin tonalitățile *si bemol* major, *la* minor și *re* minor, se stabilește *si* major. Urmează încheierea codei (măsura de $\frac{4}{8}$), în care se reia tonalitatea *la* minor ; de altfel, *la* devine o pedală care ține 10 secunde după recomandarea autorului, înainte de a trece la partea a III-a. De observat că în codă apare pregnant un motiv ce generează tema de bază din ultima mișcare. Acest motiv, notat X, a luat naștere din încheierea primei teme și se găsește în diferite forme și în tema a doua.

Pentru a conchide, precizăm că structura acestei părți este o formă de lied tripartită compusă cu codă. Există o tendință în mare spre formă bipartită, dar fără o aplicare exactă a principiului clasic. La fel putem vorbi de o tendință spre o expoziție de sonată, dar nu este deloc caracteristic acestei structuri ca în concluzie — încheierea în cazul de față — să se întărească tonalitatea inițială. O expoziție de sonată se termină în mod obligatoriu cu tonalitatea temei secundare, și în nici un caz cu aceea a temei principale.

A — prima temă în *si* major, tema a doua în *re diez* minor, încheierea în *si* major.

B — o amplificare a concluziei cu aducerea elementelor din tema principală.

A — prima temă în *si* major, a doua temă pornește de la *fa diez* major și minor, pentru ca în concluzie să apară tot *si* major. Nici aici nu putem vorbi de o repriză a formei de sonată, pentru că tema secundară trebuie să apară, în principiu, în tonalitatea inițială.

Coda amplă, cu elemente tematice din ideile muzicale prezentate, face și trecerea spre partea a III-a.

Partea a III-a constituie o realizare originală, atît în ceea ce privește conținutul, dar mai ales forma.

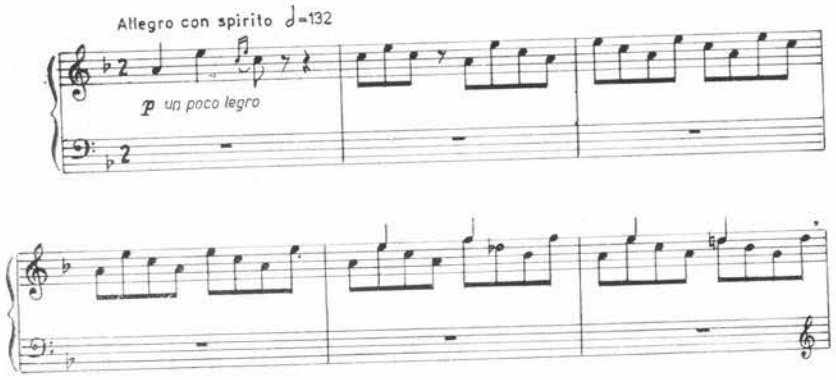
În primul rînd, tema de bază, derivînd din elementele muzicale enunțate anterior, dă posibilitatea sesizării ei mult mai ușor, deși ea are un profil propriu.

În al doilea rînd, expunerea liniștită și monodică a temei în *p* — *un poco legato* — creează o legătură între partea a II-a și a III-a, deoarece între acestea nu există contraste evidente.

În al treilea rînd, întreaga desfășurare a acestei părți ne face s-o apreciem nu ca un final de sonată propriu-zis, ci mai mult ca un final-scherzo. Rolul de încheiere efectivă a ciclului îl are apoteoza de la sfîrșit, în care revine tema primei părți în *re* major, ca o biruință, ca o încununare a drumului parcurs. Deci partea a III-a are o dublă funcție în cadrul ciclului de sonată.

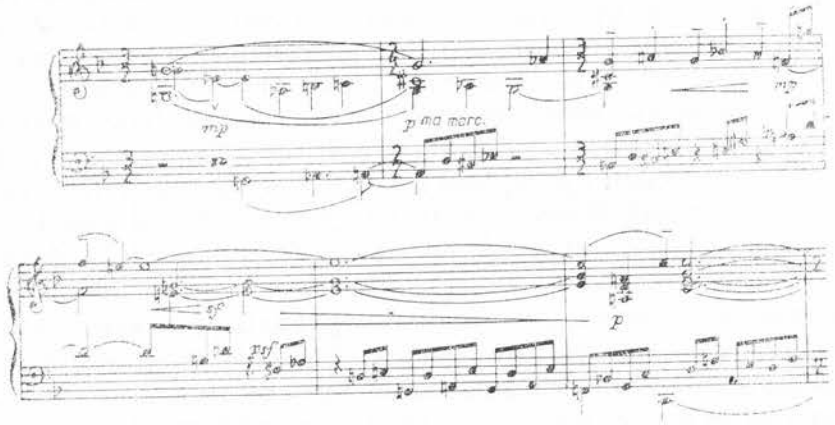
Tema — *Allegro con spirito*, măsura de $\frac{2}{2}$, tonalitatea de bază *la* minor — are rezonanța unor sunete similare clinchetului de clopoțel ce se aude din depărtare, discret, și care trezesc în sufletul nostru un sentiment de bucurie, dar nu deschisă, ci puțin voalată, interiorizată. Este o mare diferență între caracterul acestei teme și al celei din prima parte, care exprimă un sentiment tonic, luminos.

După prezentarea monodică a primei fraze, urmează o completare de patru măsuri pe treapta a II-a din *la*, ca o amintire a ceea ce fusese exprimat anterior, completată și cu o îmbinare a unui sentiment mai interiorizat, puțin dureros, tot din partea a II-a. Motivul X, semnalat în partea a II-a, liber expus sub formă de întrebare și răspuns, face trecerea spre fraza a doua, variată ca expunere. Chiar de la prima frază a temei se remarcă o polifonie la două voci, în care una reprezintă tema și a doua cadrul figurativ ritmico-armonic. În exemplul de mai jos apare prima frază cu completarea ei :



Apare o nouă perioadă A_1, propriu-zis o variantă a primei idei muzicale, cu aspect de toccată. În fraza întîi se poate observa o legătură cu a doua idee din tema secundară a părții anterioare, frază care va avea un loc important în dezvoltare. Perioada se completează cu o nouă frază bazată pe transformarea ritmico-melodică a celei anterioare și care are funcție de concluzie, dar în același timp și de punte spre tema secundară (primul cuplet B).

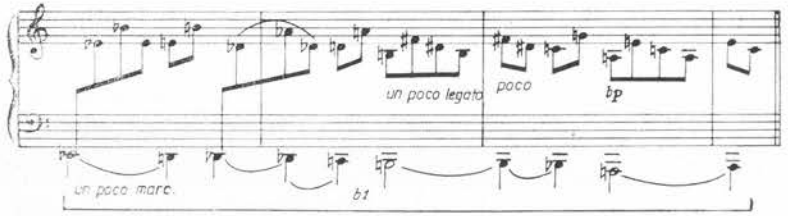
Acest cuplet are o linie melodică cu o preponderență cromatică, însoțită de elemente melodico-ritmice din perioada A. Prima frază a cupletului cadențează pe *do* major. Deși mai liniștită decît temele A și A_1, tema cupletului dă impresia la început că și ea este o variantă a perioadei A :



Frazele au o linie melodică la început aproape identică, pentru că mersul ascendent cromatic din bas îl vom întîlni inversat în reluarea perioadei A_1.

Observăm în continuare refrenul, după cum cere forma de rondo, însă variat. Prima perioadă (A), în afară de concentrarea ei și îmbogățirea armonică și ritmică pe parcurs, conține și tendințe politonale (tema în *la* minor este suprapusă peste un acord de *fa diez* major). De fapt acest *fa diez* este o apogiatură pentru un acord în răsturnarea a doua pe *la* ; rezolvarea se va face pe trisonul *la — do — mi* pe timpul 4.

A doua perioadă (A_1) este prezentată mult diferit, cu dialoguri între cele expuse de mîna dreaptă și răspunsul la mîna stîngă a pianului, cu intercalarea elementului cromatic b_1 din cupletul B în mișcare descendentă :



într-o nuanță pregnantă de *la* minor natural. Toate aceste îmbogățiri dau un impuls dinamic desfășurării muzicale, ferind-o de monotonia posibilă într-o repetare aidoma.

Urmează dezvoltarea, al cărei început poate fi apreciat ca un al doilea cuplet (C), datorită caracterului mai așezat cu accentuarea notelor sincopate, asemenea unui cîntec de marș. Dacă o comparăm cu tema cupletului anterior (B), vom observa că ea derivă din începutul acestei teme, dar fără elementele cromatice. Acest desen melodic este apropiat și de linia ascendentă din perioada A_1.

După cîteva măsuri apar elementele tematice din A, prelucrate pe diferite centre tonale (*la — si — la — sol — fa* etc.) și unde vom întîlni și tema întîi din partea a II-a suprapusă peste profilul temei de la începutul dezvoltării, pe o dublă pedală, *si bemol — re*.

Amplificarea și transformările tematice nu tind spre o dezvoltare propriu-zisă, ci spre o tensiune interiorizată care se accentuează prin îmbinarea temei principale din partea I în minor, cu elementele tematice din perioadele A și B.

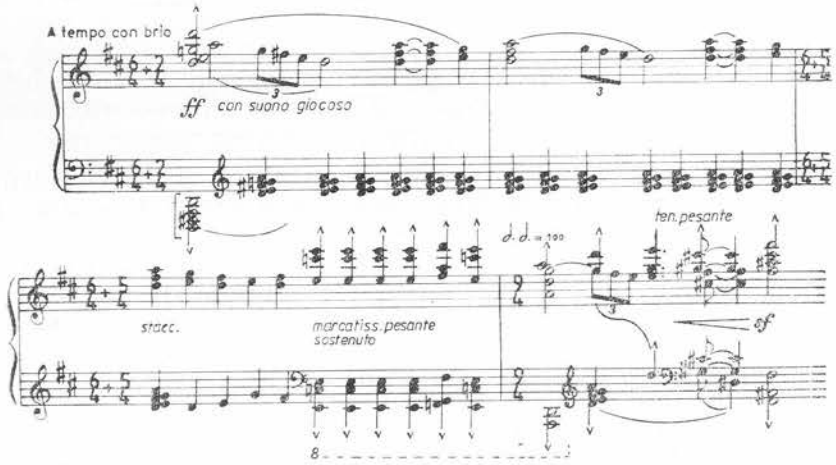
Repriza este dinamizată în sensul unui caracter mai apropiat de dezvoltare. Cel de al doilea cuplet al rondoului este expus în tonalitatea *si* minor în cadrul reprizei.

În timpul clasic de rondo-sonată, cupletul al doilea (*C*) este situat înainte de dezvoltare, și nu în repriză ; prezența cupletului al doilea în repriză este determinat aici de faptul că sentimentele se desfășurau într-o atmosferă aproape unitară, dezvoltarea neaducînd contraste substanțiale.

Tema cupletului *C* este apropiată de intonația cîntecelor populare și se încadrează bine în ansamblul celorlalte elemente tematice. O amplă anacruză, plină de dinamism și de patos romantic, duce spre epilog, ca o concluzie pentru întreaga sonată. Acest epilog apare și ca o repriză a întregului ciclu de sonată, fiind prezente și elemente din părțile anterioare.

Din punct de vedere psihologic, Enescu vrea să încheie impunător sonata ; auditorul va recunoaște și va simți apariția primei teme a sonatei în final ca o necesitate de expresie. Or, acest lucru nu ar fi fost posibil fără elemente de contrast în pregătirea epilogului.

După această repriză-epilog (*re* major), din care redăm un fragment :



urmează coda, în care domină tema principală a epilogului și tema perioadei A. Încheierea sonatei este plină de lumină, de speranță și de optimism. Enescu ajunge la această concluzie după frămîntări interioare puternice, chiar dacă drumul ales nu este acela al contrapunerii dramatice.

Prezentăm mai jos o schemă a rondoului :

— A conține două idei muzicale (perioade), A, și A_1, ambele în *la* minor.
— B are ca centru tonal *do* major.

— A, cele două idei muzicale apar variate.
— Dezvoltarea conține trei faze ; prima din ele poate fi considerată drept episod sau cuplet (C).
— A, sfîrșitul primei faze din dezvoltare readuce perioada A concentrată și transfigurată.
— C, anacruza epilogului.
— Repriza-epilog, în *re* major.
— Coda.

Dacă privim atent temele și modul cum sînt prelucrate, vom observa că aproape toate au o bază comună și derivă din tema principală. În această parte se poate vedea o admirabilă îmbinare a principiului de variere cu forma de rondo-sonată.

În ceea ce privește problemele ciclului de sonată constatăm că Enescu a ales principiul obișnuit al sonatei din trei părți : mișcat — rar — mișcat, căruia i-a adăugat repriza-epilog ca o apoteoză. Întregul ciclu de sonată a tins într-o singură direcție, și anume, spre culminația de la sfîrșit.

Enescu a folosit în această lucrare întreaga sa experiență anterioară, atît în ceea ce privește utilizarea elementelor populare în cadrul formelor clasice, cît și adaptarea acestora la necesitățile de conținut. El merge consecvent pe calea dezvoltării principiului ciclic al genului de sonată prin circulația temelor în diferite părți, ca și prin derivarea unor teme din idei muzicale expuse anterior.

Ca și în alte lucrări, se observă predilecția pentru expunerea liberă, curgătoare a temelor muzicale, ceea ce creează impresia unor improvizații. Coordonarea acestora, încadrarea lor în forme precise, unde nimic nu apare nejustificat sau improvizat, este făcută cu grijă. Excepții de la principiile de bază există, dar tocmai acestea dau un farmec deosebit lucrării, acestea dovedesc marea sa măiestrie, posibilitatea de a adapta forma necesităților de conținut.

6. Sonata a II-a pentru violoncel și pian [1]

George Enescu a compus două *Sonate pentru violoncel și pian* la o distanță apreciabilă de timp una de alta. Cea dintîi sonată a fost scrisă în 1898, la un an după prima *Sonată pentru pian și vioară*, iar a doua în 1935, fiind ultima sa lucrare în acest gen.

Deși prima sonată are calități și marchează un moment însemnat în dezvoltarea sa componistică, considerăm că ea nu aduce elemente esențiale noi.

În schimb, *Sonata a II-a pentru violoncel și pian op. 26* reprezintă un deosebit interes pentru cel ce cercetează opera lui Enescu, deoarece în ea găsim întruchipate principiile componistice ale perioadei de maturitate artistică. Dacă am lua în considerație doar un singur aspect, și anume cel al folosirii elementelor folclorice, vedem că Enescu face o diferență între folosirea transfigurată a acestora în primele trei mișcări și cea aproape de citat în ultima parte. Deosebirea îl determină să intituleze ultima parte „Final à la roumaine", amintindu-ne prin această subliniere de *Sonata a III-a pentru pian și vioară*.

Ciclul de sonată este alcătuit din patru mișcări. Partea I are un caracter predominant liric, cea de a II-a, prin contrast, este prin excelență agitată, plină de tumult ; pentru a realiza o trecere organică spre ultima parte, cu un pronunțat caracter popular, Enescu folosește în partea a III-a o tematică destinată, prin caracterul ei, să pregătească cît mai adecvat apariția finalului.

Partea I — *Allegro moderato ed amabile*, în *do major*, măsura de $\frac{6}{4}$ — începe la fel ca majoritatea sonatelor sale, direct cu tema principală, fără nici o introducere. Caracterul ei liric, cantabil se impune din primul moment, creînd o atmosferă tipic enesciană, de visare cu ochii întredeschiși, în care desfășurarea ideilor muzicale captivează auditorul dezvăluindu-i o bogată gamă de sentimente umane.

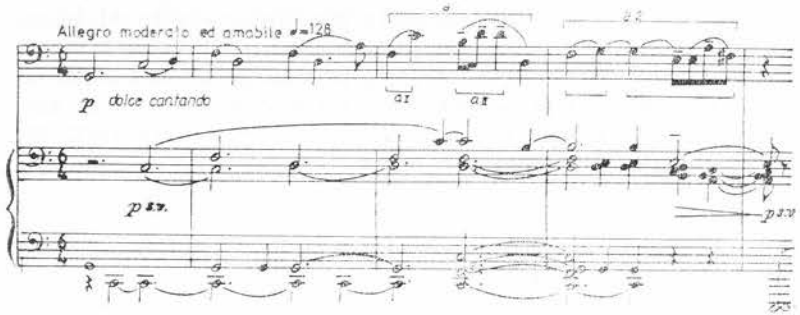
[1] Studiu apărut în Rev. *Muzica* nr. 9 din 1964.

Inițial cu un aspect oarecum de evocare, prima idee muzicală se amplifică ulterior, se învolburează, devine tot mai neliniștită, ca pînă la urmă să se retragă și să facă loc temei secundare, de un lirism mai accentuat, mai interiorizat.

În ceea ce privește structura muzicală, expunerea temei se face în cadrul formei tripartite. Prima idee muzicală (A) cuprinde 12 măsuri ; ea este urmată de amplificarea ideii (A_1), următoarele 15 măsuri de la cifra reper *1* pînă la o măsură înainte de *4*, cu un conținut pregnant melancolic, deși dinamica formei este mai accentuată, după care revine ideea în forma inițială. Revenirea primei idei are două funcții : realizarea formei tripartite și puntea, spre tema secundară.

Revenirea ideii din A este mult schimbată față de prima expunere, incluzînd și unele elemente tematice din amplificare (A_1), și mai mult decît atît, anticipează tematic ideea secundară (două măsuri înainte de *5*).

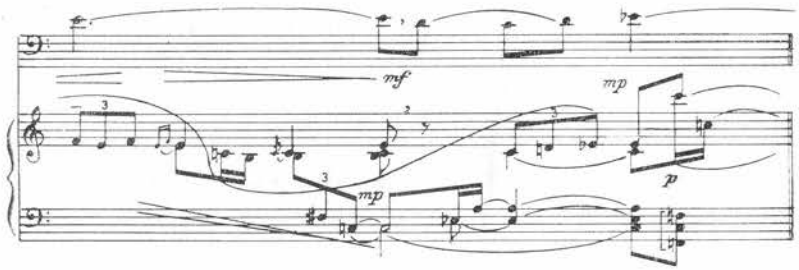
Merită atenție prima idee muzicală (A) deoarece conține formule melodico-ritmice ce vor avea un rol deosebit în desfășurarea sonatei :



Reținem în mod deosebit motivul a_1 cu cele două submotive, a_I și a_{II}. Submotivul a_{II} are o mare pondere în structură, după cum ne-o arată chiar fraza a doua, pe baza acestui submotiv desfășurîndu-se însăși ideea muzicală.

Un alt motiv, a_2, este format tot din două submotive. Înrudirea celor două motive (a_1 și a_2) este rezultatul unei derivări tematice : primul submotiv din a_2 este o variantă a lui a_I, iar al doilea submotiv — o variantă a lui a_{II} ; îl scoatem în evidență pe acesta din urmă pentru rolul pe care-l are în dezvoltare.

Un al treilea motiv, a_3, a treia măsură după *3* :



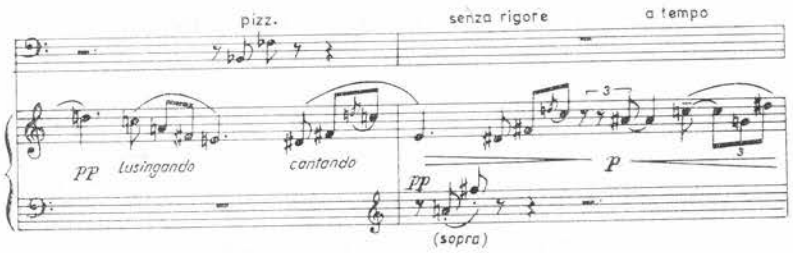
dă naștere unui impuls dinamic ori de cîte ori apare. Variante ale acestui motiv melodic le găsim în tema secundară și în dezvoltare.

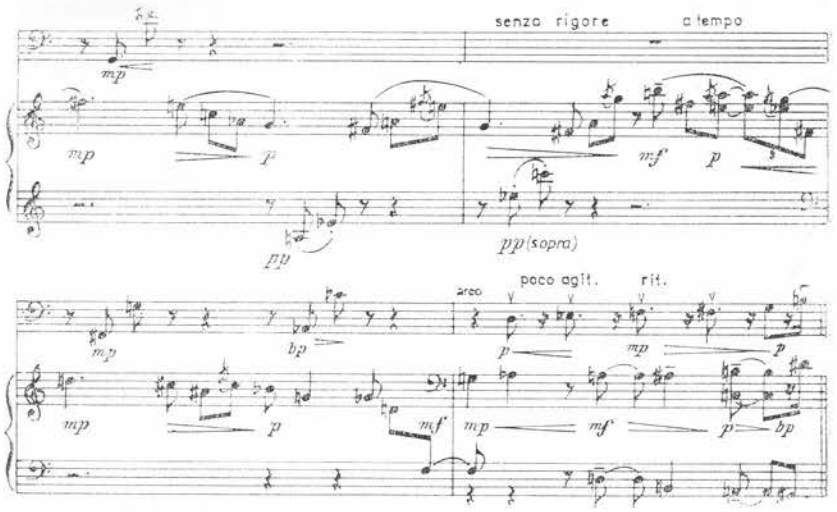
Un farmec deosebit melodic și armonic izvorăște din mersul ascendent al liniei melodice din prima frază, cu o evidentă mișcare în jurul a trei cvinte perfecte : *sol — re, re — la, fa — do ;* în bas se reliefează cvinta *do — sol* în prima frază și o pedală pe nota *mi* în fraza a doua ; prezintă interes și conturul melodic ascendent ce se formează în măsurile 2 și 3 pe o septimă de treapta a II-a în *do major,* care între altele va influența profilul melodic al temei secundare.

Deși planul tonal are o centrare precisă pe *do major,* el se îmbogățește considerabil pe parcurs datorită mai ales vocilor ce însoțesc polifonic, aproape permanent, linia melodică principală, fie prin imitații — variante ale temei — fie prin contururi melodice proprii.

O punte de sine stătătoare nu există, funcția ei o îndeplinește revenirea ideii din A.

Tema secundară are o nuanță lirică mult mai gingașă, este străbătută și de un fior romantic de nesiguranță, de frămîntări interioare cu maximum de expresivitate. Prima frază este formată din șase măsuri și expusă de pian cu mici punctări ale violoncelului în *pizz. :*





Motivul b_I este repetat de trei ori, de fiecare dată cu unele modificări ce-i imprimă o nuanță diferită ; una din variante este apropiată de intonația populară. Fraza a doua, identică cu prima, expune tema la violoncel, dar cu un bogat suport armonic. Deși tema apare la dominantă, planul tonal este mult îmbogățit, dovedind un remarcabil rafinament și fantezie.

Tema secundară va fi urmată de o mică lărgire, de un impuls melodico-ritmic, de tema concluziei (de la 7 la 8), bazată pe elemente din tema principală. De altfel, acest principiu este aplicat de Enescu ca mijloc de creare a unității în cadrul expoziției. Concluzia menține un timp dinamizarea ce ia naștere prin lărgirea temei secundare, dar duce la sfîrșit spre o calmare a atmosferei. O pedală pe sunetul *mi* alcătuiește fundalul pe care va începe dezvoltarea.

Există o legătură evidentă între tema principală și cea secundară. De ex., motivul b_I al temei secundare derivă din tema principală, ținînd seama de următoarele două aspecte : submotivul b_I este o inversare liberă a elementului ascendent din tema principală, iar submotivul b_{II} este o variantă a submotivului a_{II}.

Dezvoltarea îndeplinește în această parte două funcții. Prima — de a readuce și amplifica elementele tematice din grupul principal, îmbinîndu-le cu cele din tema secundară. De aceea, prima fază a dezvoltării ne amintește întrucîtva de A_I cu o dinamică mai accentuată. A doua funcție este aceea de a pregăti culminația întregii părții pentru ca în acel moment să înceapă repriza. În faza a doua

a dezvoltării vom găsi în partea pianului prelucrarea motivelor a_1 și a_2, peste care violoncelul cîntă fie tema principală (trei măsuri de la *10)*, fie tema secundară (a patra măsură de la *10)*, fie motivul a_3 în următoarele măsuri pînă la repriză.

Ca și în alte sonate, Enescu dinamizează repriza — atît prima frază, ce apare în punctul culminant, cît și fraza a doua sînt îmbogățite ca expunere, prin imitațiile dintre pian și violoncel și prin amplificarea scriiturii pianistice. Tema principală nu mai are formă tripartită ca în expoziție, ci monopartită, pentru că se expune numai ideea A fără amplificare și revenire (deci un element de concentrare). În schimb se profilează o punte (trei măsuri înainte de *13)* care pregătește aducerea temei secundare în tonalitatea de bază.

Și tema secundară este dinamizată pe întreg parcursul. Dacă în cadrul expoziției, după o mică lărgire a temei secundare, urma concluzia bazată pe tema principală, în repriză apare o lărgire mai substanțială bazată pe elementele din A_1, iar în locul concluziei începe coda [1] (o măsură înainte de *16*).

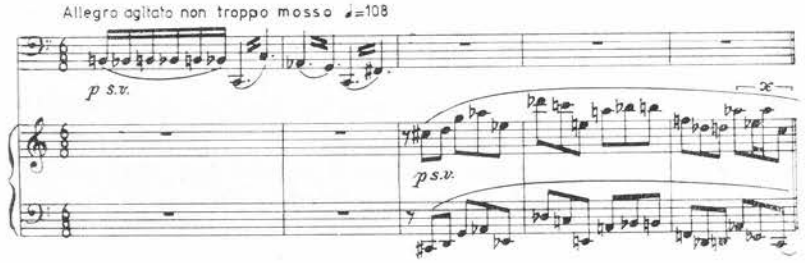
Această schimbare este întru totul justificată deoarece evită monotonia tematică ce s-ar fi putut crea dacă și concluzia și coda ar fi folosit aceeași temă. După sublinierea mai amplă a începutului de temă, ca o anacruză spre coda, observăm că reluarea acestei idei muzicale mai concentrată la pian se îmbină cu aducerea unui motiv din tema secundară. Pianul are rolul de a comenta și rezuma fragmentele tematice importante din prima parte. Violoncelul, în schimb, epuizînd parcă toată forța sa interioară de pînă acum, se mărginește să puncteze și să susțină prin pedale armonice (puncte de orgă) încheierea prelungită pe tonalitatea inițială. Ascultătorul o percepe ca o acumulare de forță pentru o nouă desfășurare.

Partea a II-a — *Allegro agitato, non troppo mosso*, în *fa* major — este vizibil contrastantă față de prima parte, printr-o desfășurare de idei și sentimente cu totul opuse celor anterioare, printr-o atmosferă oarecum misterioasă, voalată, ce nu poate fi ușor sesizată și explicată. Cea mai mare parte a acțiunii muzicale se desfășoară în registrul grav al violoncelului și pianului, în sonorități estompate, fără amploare. La aceasta se adaugă bogate elemente cromatice care au drept rezultantă o permanentă mișcare melodico-armonică, creînd cadrul și imaginea mai sus amintită. Fără îndoială că un asemenea conținut cere o formă adecvată, o structură elastică, capabilă să ajute la reliefarea sensului. De aceea, Enescu a folosit scriitura polifonică a fugii, cu planul tonal și intrările vocilor liber tratate, îmbinînd-o cu principiile formei de sonată.

[1] Foarte interesantă ne apare această transfigurare (o măsură înainte de 15) a melodiei apropiate de caracterul popular.

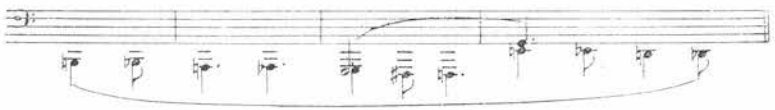
Partea a II-a începe cu expunerea principalelor elemente tematice pe care le vom întîlni transfigurate pe întreg parcursul.

Fraza inițială conține, în primele două măsuri, un element (motiv) muzical pregnant, expus de violoncel în *piano*, cu o evidentă nuanță misterioasă ce surprinde și atrage atenția prin dîrzenia sa, ca un semn de întrebare (a_1). Răspunsul este dat de pian într-o monodie ce se desfășoară paralel pe trei octave tot în nuanța de *piano*, monodie opusă ca imagine celei anterioare, datorită nehotăririi și aspectului ei diafan, voalat *(a_2)* La sfîrșitul elementului a_2 apare o formulă ritmică x ce va fi folosită mai mult ca element de contrast puternic față de ritmica uniformă din a_2 :

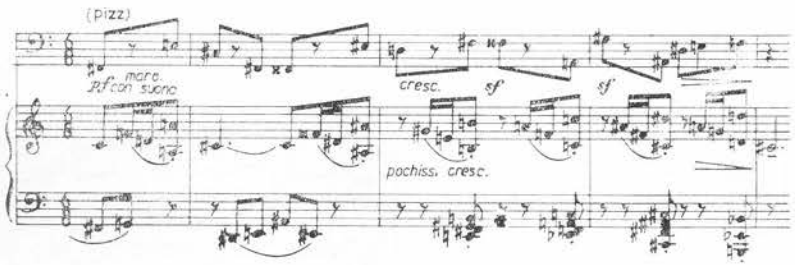


Fraza a doua readuce elementul a_1 expus de data aceasta de violoncel și îmbogățit la pian, iar a_2 apare fragmentar la pian cu o cvintă micșorată mai sus, realizîndu-se o lărgire ce se va opri la pian pe sunetul *mi*. Violoncelul suprapune o variantă liberă a lui a_1, încadrîndu-se spre sfîrșit în linia melodică fragmentară a pianului, punctînd și el sunetul *mi*.

Urmează o desfășurare polifonică de o excepțională valoare (începînd cu a doua măsură după *18)*. Pianul face prima expunere tematică — subiectul bazat pe elementul a_2, în timp ce violoncelul realizează un contrasubiect derivat din a_1. A doua intrare tematică este încredințată tot pianului cu un ton mai sus, avînd ca bază de asemenea elementul a_2, iar violoncelul expune același contrasubiect cu un ton mai sus. După o lărgire, în care elementul ritmic x și motivul a_1 sînt pe primul plan, apare în registrul grav al pianului o linie melodică descendentă cromatică *(a_3)*, pe care o vom mai întîlni pe parcurs și care rezultă din cele două elemente tematice amintite :



Urmează un interludiu bazat pe elementele din a_2 și amplificarea inversată a celor din a_3. Începînd cu măsura 5 de la *20* (cu anacruză) observăm două intrări de voci : una mai concentrată *(a_2)*, expusă de violoncel, și a doua, mai amplă, expusă de pian, sfîrșitul acestora marcînd un canon între cele două instrumente pe baza elementului a_3. Aceste două intrări pregătesc apariția la violoncel a unei teme noi *(b_1)*, aproape independente de elementele anterioare *(21)*. Apare și un ritm nou :



care dă multă plasticitate temei, subliniată și de factura pianistică bazată pe elementul a_2 și pe formula ritmică x. Acestea ajută la crearea unei tensiuni fără amploare și aduc o încheiere similară unei concluzii de expoziție de sonată.

De la *22* se trece la o a doua desfășurare a discursului muzical, pornindu-se de la o pedală pe sunetul *la* pe care violoncelul și pianul (mîna dreaptă) o susțin în timp ce la mîna stîngă apare tema a_2, la fel ca în prima expunere, dar cu ritmul din b_1.

Un mic interludiu duce spre reluarea acestei teme la violoncel cu două octave mai jos, fără ritmul caracteristic din b_1 *(23)*, urmată de alte două intrări, variate ca registru și profil tematic. Propriu-zis, această expunere, și tot ce urmează, poate fi socotită ca o dezvoltare în formă de sonată sau divertisment în fugă, în care se găsesc prelucrate elementele tematice importante *(24)*.

Apare, într-o linie melodică cursivă, amplu expusă de violoncel, elementul a_3, ce se îmbină cu fragmente din a_2 și a_1, redate la pian, precum și elemente din concluzie, totul conducînd printr-o creștere substanțială la repriză *(25)*.

Aceasta este modificată în sensul că ea conține un singur fragment din a_1 și aproape complet elementul a_2. La sfîrșit revine și elementul cromatic a_3 pe formula ritmică din a_1, pentru a se ajunge la o pedală pe sunetul *mi*, ca la început. O serie de prelucrări ale temelor *(28)* ne înfățișează a doua temă *(b_1)* cu o jumătate de ton mai sus decît prima oară ; la fel apare acest element în concluzie *(29)*. O lărgire a temei b_1 dă naștere unei ample creșteri ce conduce spre culminația părții *(31, fff, furioso)*, unde tratarea armonică bogată a temei a_2 la violoncel și pian, puternic accentuată, răsună ca o chemare plină de forță. Tensiunea crește și mai mult prin revenirea cvartei mărite *do — fa diez*, iar în registrul grav al pianului apare tema cromatică descendentă a_3.

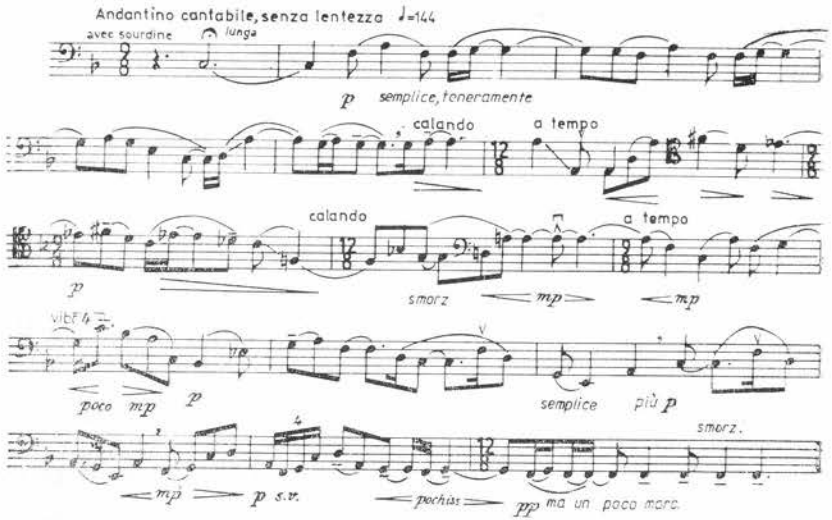
Ca un comentariu *(33 — più tranquillo, cantabile, doloroso)* se desfășoară încet la pian linia melodică pe care am mai remarcat-o în cadrul dezvoltării în punctul indicat *(24)*, contrapunctată din cînd în cînd de un fragment din a_1 sau a_2, în timp ce la violoncel se aude sunetul *do*.

Partea nu se încheie aici ; coda (care începe la *34)* dă impresia că acest sunet *do* — tonică — este doar o anticipare, pentru a domoli întreaga mișcare și încordare sufletească ; de aceea reluarea incompletă a unor elemente tematice realizează în mod treptat, prin eliminarea asperităților, drumul spre afirmarea tonalității *do* major ca o necesitatea organică, ca un popas obligator după un drum greu și plin de neprevăzut.

Trebuie să spunem că nici o sonată de Enescu nu conține vreo mișcare care să pună atît de grele și complexe probleme de conținut și mai ales de formă ca aceasta. Enescu creează aici o structură nouă, originală, suprapunînd o formă de sonată — cu expoziție, dezvoltare și repriză — principiilor fugii, chiar dacă ele nu sînt aplicate cu rigurozitate.

Partea a III-a — *Andantino cantabile senza lentezza, do* major —, în formă de temă cu variații, determină o schimbare de atmosferă după încordarea halucinantă din partea anterioară. Această mișcare este străbătută de o stare sufletească interiorizată, o efuziune de sentimente lirice care exclude orice învolburare. Pentru a-i întări expresivitatea, Enescu creează unele nuanțe de contrast, în special în variația a doua.

Baza tematică o constituie ideea muzicală expusă de violoncel solo, pe parcursul a 15 măsuri :



Caracterul popular este puternic resimțit îndeosebi în primele măsuri. Tema poate fi comparată cu un colind sau un cîntec lung. Dacă principiul de expunere monodică l-am mai întîlnit și în *Sonata în re major pentru pian*, aici însă amplificarea ideii muzicale amintește de metoda folosită în *Suita I pentru orchestră*, partea I — *Preludiu la unison*. Există vreo legătură cu ideile muzicale din părțile anterioare ? Un răspuns afirmativ categoric nu se poate da pentru că tema are un profil propriu bine conturat. Putem însă constata unele înrudiri, destul de departe, cu tema principală din partea I, ca de exemplu : începutul temei, în ambele părți, are între primul și al doilea sunet intervalul de cvartă perfectă, iar apoi aceeași mișcare suitoare de terță și revenire. Asemenea înrudiri se mai pot găsi pe parcurs, de exemplu și cu tema secundară din prima parte, dar ele nu sînt suficient de concludente. Mai degrabă, ni se pare că tema din partea a III-a, prin conținut și chiar prin aspectul exterior, în primele măsuri, este mai apropiată de episodul dintre repriză și codă din prima parte a *Sonatei în fa diez minor pentru pian*.

Forma părții a III-a rezultă din îmbinarea principiului de variație cu o tratare liberă a formei de lied în felul următor :

— A. Tema expusă de violoncel.

— Puntea. Variația I (o măsură după *36)* bazată pe prelucrarea motivică a începutului de temă cu caracter modulatoriu : *fa — sol — re bemol — re becar — mi* etc.

— B. Varianta a II-a (o măsură înainte de *37)*, contrastantă față de temă, se caracterizează printr-o amplificare mai bogată melodică, ritmică și armonică. Variația conține și culminația părții pe o fundamentală de *re* major.

Variația a III-a *(39)* folosește unele elemente melodice și ritmice din variația a II-a și pregătește trecerea la ultima variație.

— A (revenirea) reprezintă ultima variație (a IV-a) expusă de violoncel cu surdină și cu indicația de a se cînta *molto teneramente lenteno* (cu multă gingășie, cu tandrețe, de departe). Ea este plină de poezie, o admirabilă și subtilă expresie muzicală enesciană, evocînd parcă fiorul unei înserări liniștite, ajunul unei zile luminoase și fericite.

Partea a IV-a — *Finale à la roumaine, Allegro sciolto, do* major — este o interesantă încheiere a ciclului de sonată prin tematica populară — asupra căreia autorul atrage atenția — prezentată și prelucrată la un înalt nivel de măiestrie artistică.

Citate propriu-zise nu sînt folosite în această parte, în afara unor formule melodico-armonice de cadențare pe treapta a V-a coborîtă și a VII-a naturală, foarte răspîndite în muzica populară.

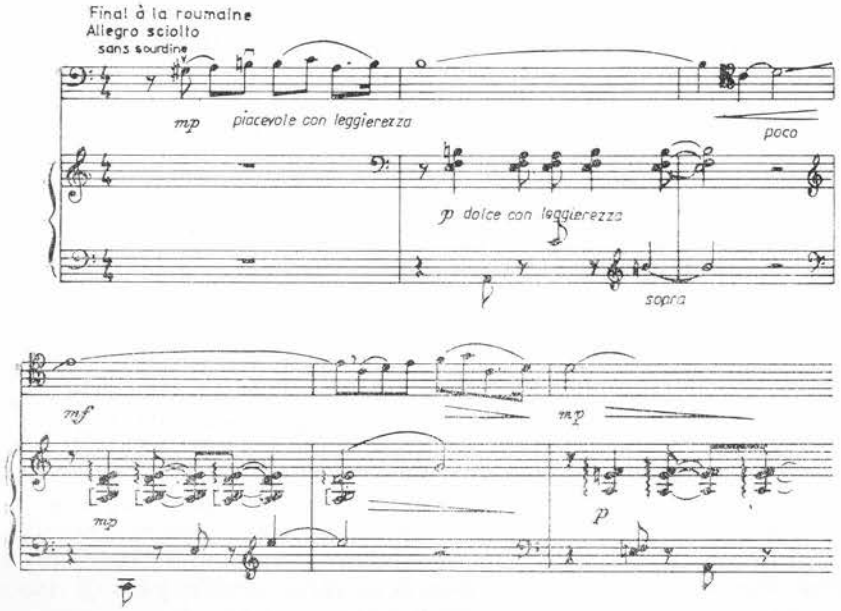
În acest final își găsește continuarea experiența creatoare din unele lucrări precedente, ca *Sonata a III-a pentru pian și vioară* și *Sonata a III*-a în *re major pentru pian*.

Subliniem că acest final este organic legat de mișcările anterioare. După cum am arătat mai sus, partea a III-a a sudat și pregătit apariția acestei mișcări, realizînd într-adevăr un ciclu unitar. Însuși conținutul finalului, un caracter vioi, mișcat, continuă să dezvolte elemente și nuanțe lirice proprii atmosferei din părțile I și III.

Forma de rondo-sonată în care este conceput finalul amintește de un procedeu întîlnit în *Sonata a III-a pentru pian*, și anume : Enescu nu aduce elementele tematice din B în repriză în tonalitatea inițială, lucru specific acestei forme, ci elemente din C, datorită caracterului mai amplu, mai profund al acestei secțiuni.

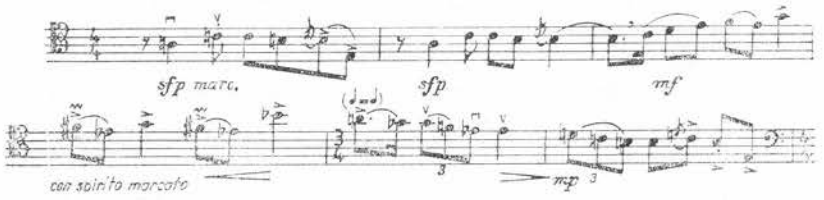
Subliniem melodicitatea și expresivitatea temelor, culoarea modală pe care le observăm pe întreg parcursul. Chiar prima temă, refrenul (A), începe cu treapta a V-a alterată suitor, cu o insistență pe treapta a VII-a (sensibila lui *do* major — motivul a_1).

În final, refrenul rondoului (A) se impune cu o desfășurare melodică variată, subliniată de o factură ritmico-armonică ce punctează și dă un impuls dinamic, apropiat de dans, formei. În afara formulei ritmico-melodice din a_2 trebuie scos în evidență primul motiv din temă (a_1) pentru importanța sa în cuprinsul acestei mișcări. Dăm ca exemplu un fragment din prima temă :



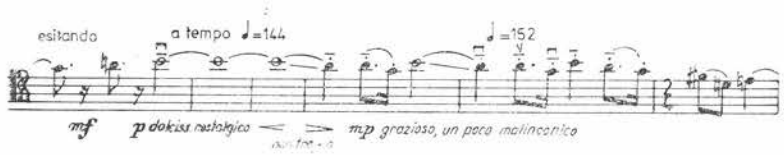
care cuprinde două fraze, prima cu o mișcare ascendentă afirmativă, iar a doua (o măsură cu anacruză după *41)* are o linie descendentă predominantă, ca un răspuns, pregătind secțiunea B.

Aceasta începe în *la minor* și este apropiată melodic de tema principală (submotivul a_{II} din motivul a_2 și mersul ascendent melodic din măsura 3 după *42),* descriind o linie suitoare pînă la afirmarea tonalității *mi bemol* major (treapta a V-a coborîtă în *la* minor, tonalitatea secțiunii), pentru a încheia fraza cu un acord de nonă minoră fără terță :



Factura de dans este mai accentuată, caracteristică la care contribuie și sincopele din măsurile 1 și 2. Prin fragmentarea temei în fraza a doua, pe o linie monodică, se pregătește reapariția secțiunii A (o măsură înainte de *43),* variată față de prima dată melodic, polifonic și ritmic. Compozitorul face o trecere bogată în pasaje descendente și ascendente la pian, pasaje ce vor deveni figurația de bază în prima frază din secțiunea C, în timp ce violoncelul ține o pedală pe sunetul *sol.*

Secțiunea C începe cu trei măsuri înainte de *46* pe o pedală de *mi.* Prima frază are un caracter mai larg, cantabil, purtînd indicația *piano, dolcissimo, nostalgico ;* în această frază, ca și în a doua, care trebuie cîntată *dolce scherzando,* deci tema devine mai vioaie, mai spirituală, întîlnim submotivul a_{II} din motivul a_2, un element ce apropie cele două teme. Iată prima idee muzicală din C :



Secțiunea C mai conține o idee muzicală care are funcția de încheiere a acestei secțiuni din rondo și de a pregăti totodată trecerea spre dezvoltare. La baza acestei teme găsim un motiv ritmic care derivă direct din submotivul a_{II} al motivului a_2 și a cărui formulă melodico-ritmică ne apare concretizată la sfîrșitul ultimului A (trei măsuri înainte de *45).*

Dezvoltarea începe cu o figurație la pian, cunoscută din pasajele ce pregătiseră secțiunea C, în timp ce la violoncel apar frînturi din motivul conclusiv al secțiunii C. Mai observăm primul motiv din fraza a doua a C-ului, dar într-un context minor, motivul a_1 al temei principale, submotivul a_{II} din a_2.

Această secțiune a formei de rondo-sonată se menține pe linia unei permanente creșteri de dinamică și tensiune, culminînd, în măsura 9 după *50,* prin acordurile mărite și în special prin ritmica uniformă de triole care pregătește repriza.

Reapariția secțiunii A în repriză *(51)* se face într-o formă mult modificată față de expoziție, printr-o îmbogățire a facturii melodice la violoncel și a scriiturii pianistice. Enescu nu concepe repriza ruptă de elementele tematice care s-au impus pe parcurs (în dezvoltare), ci ca o sinteză. De aceea, pasajele ascendente și descendente folosite anterior, ca și formula ritmică amintită sînt prezente aici pentru a da mai multă pregnanță discursului muzical.

După cum s-a arătat, în locul secțiunii B apare în repriză secțiunea C, cu a doua frază în *la* minor — *la* major — *mi* minor.

Primul motiv din această frază se suprapune peste submotivul a_{II} lărgit, urmat de tema conclusivă din C. Dar imediat se reia această frază din C pentru a se ajunge în tonalitatea *do* major, în care se reexpune aceeași frază.

Pentru mai multă varietate se intercalează după secțiunea C, la violoncel, motivele a_1 și c_1, ducînd desfășurarea muzicală spre codă.

Prima fază a codei începe la *58* și dezvoltă o factură ritmică de triole și apoi de optimi derivată din motivele a_1 și a_2. Faza a doua a codei reprezintă culminația acestei secțiuni în *ff* și în care apare în mod apoteotic, conclusiv, tema celei de a doua fraze din C *(59)*. Pianului i se încredințează o factură ritmică în optimi bazată pe motivul a_1, susținută de o pedală pe sunetul *do*. Ultima fază a codei (a treia) se realizează cu elemente din a_2 și c_1 la violoncel și cu o variantă a lui a_1 la pian, totul încheind hotărît și concis lucrarea.

Schema rondoului-sonată este următoarea :

A	B	A variat	Punte	C	Concluzie
do major *la* minor	*la* minor	*do* major		*mi* minor,	*la* minor
	A	C			
Dezvoltare,	variat și dinamizat *do* major	fraza II	Concluzie	C	
		la minor *la* major *mi* minor	*la* major	*fa diez* minor — do major	
		Elementele	Coda		
		$a_1 + c_1$ *do* major	*la* minor *do* major		

Alături de *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, *Sonata a II-a pentru violoncel și pian* reprezintă una dintre cele mai complexe lucrări ale genului. Ea sintetizează nenumărate elemente noi din lucrările anterioare, deschizînd în același timp și noi perspective.

Melodica enesciană, cu nenumăratele și variatele accente lirice, este atît de pătrunzătoare, încît nu poate fi găsit nici cel mai mic pasaj care să nu cînte, să nu fie pătruns de această esență.

Deosebit de dezvoltată este gîndirea polifonă, îmbinată cu elementele stilului omofon, ca de exemplu în partea a II-a, parte unică în felul ei în sonatele lui Enescu.

Stadiul în care ajunge tehnica polifonă la Enescu determină o restructurare aproape totală a concepției armonice. Folosind pilonii tonali bine fixați ca centre de atracție, armonia este foarte liberă în mișcarea ei, pierzînd de multe ori aspectul vertical și apărînd mai mult în cadrul orizontal, prin suprapunerea diferitelor voci.

Gîndirea muzicală enesciană se evidențiază ca o gîndire contemporană, determinată de suflul, de conținutul vieții pe care o reflectă în muzică. Deși manifestă un cult deosebit pentru tradiția muzicală, Enescu știe să adapteze nenumăratele principii clasice necesităților sale de expresie. Să luăm de pildă planul tonal general al ciclului :

partea I — *do* major
partea II — *fa* major
partea III — *do* major
partea IV — *do* major

Observăm că Enescu adoptă în mare un vechi principiu al formei ciclice, conform căruia numai o singură parte, de obicei partea lentă, este scrisă în tonalitatea subdominantei față de cea inițială, iar celelalte părți se mențin în tonalitatea de bază. Dar principiul este folosit în linii generale ; practic, Enescu îl îmbogățește cu noi valențe armonice și tonale originale.

Un alt exemplu în această privință este problema formei în partea a II-a a sonatei, unde se îmbină principiile fugii cu acelea ale sonatei. În aceeași sferă de înnoiri este cuprinsă și adaptarea, îmbogățirea formei de rondo-sonată, prin folosirea în repriză a secțiunii *C* în locul secțiunii *B*, datorită expresivității și pregnanței celei dintîi, principiu folosit și în *Sonata a III-a pentru pian*.

Enescu aduce, prin această sonată, o contribuție importantă la îmbogățirea literaturii pentru violoncel — nu atît de vastă ca aceea a viorii sau a pianului — și la reliefarea de noi potențe expresive și tehnice ale instrumentului.

Mai puțin frecvent cîntată decît unele sonate de vioară sau de pian, *Sonata a II-a pentru violoncel și pian* reprezintă o valoare muzicală ce așteaptă să fie larg răspîndită și cunoscută.

•

O privire de ansamblu asupra creației lui George Enescu în domeniul genului de sonată ne permite să tragem unele concluzii.

O particularitate deosebită a sonatelor enesciene constă în faptul că orice cercetător poate sesiza atît dezvoltarea tradițiilor cla-

sice, romantice și post-romantice, cît și a elementelor noi cu care compozitorul a îmbogățit acest gen muzical.

Am fi însă nedrepți dacă această apreciere am face-o numai asupra sonatelor sale, pentru că întreaga sa creație este o dovadă a continuării celor mai bune tradiții muzicale și în același timp a unor permanente înnoiri.

Pe drept cuvînt Enescu este socotit primul compozitor român care face sinteza între elementele populare și cerințele formelor și genurilor culte ale muzicii universale, deschizînd școlii muzicale românești perspective nebănuite pînă la el și chiar de el.

Ceea ce se impune în sonatele lui Enescu este perfecta unitate între conținut și formă. Putem afirma că sonatele sale (ca și întreaga creație) sînt expresia unui conținut profund uman, plin de sensibilitate, ce se reflectă în largi și bogate imagini muzicale. Enescu redă în sonatele sale o gamă variată de sentimente și trăiri legate de viață și de nostalgia plaiurilor natale.

Un loc primordial în sonate îl ocupă melodica specifică, rezultatul unor profunde asimilări, a concentrării și sintetizării elementelor populare, așa cum le vedem în mod deosebit realizate în *Sonata pentru pian în fa diez minor*, în *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, în părțile a III-a și a IV-a din *Sonata a II-a pentru pian și violoncel*.

Pornind de la principiile armonice clasice, Enescu îmbogățește limbajul armonic îndreptîndu-se spre sfera modurilor populare, în care cel mai frecvent apare gama minoră armonică cu treapta IV alterată suitor *(Sonatele a II-a și a III-a pentru pian și vioară)*. La aceasta se adaugă o interesantă și inedită paletă cromatică (partea II din *Sonata pentru pian în fa diez minor*, partea II din *Sonata a II-a pentru violoncel și pian)*, în care planul tonal, am zice principiul tonal, este lărgit prin folosirea elementelor populare ce depășesc sistemul temperat (1/4 și 3/4 de ton — *Sonata a III-a pentru pian și vioară)*.

Dar farmecul limbajului armonic apare de multe ori ca o consecință a gîndirii prin excelență polifonică a lui Enescu. Polifonia, cuprinzînd și practica eterofonică, influențează în mod pozitiv desfășurarea muzicală, dîndu-i o mare fluiditate.

Un rol important îl are aspectul metro-ritmic. Măsurile complexe prezente în multe sonate (prima parte din *Sonata în re major pentru pian* $\frac{6}{8}+\frac{2}{8}$), asimetriile, ritmul *parlando rubato* asimilate din doinele și baladele populare etc. sînt elemente ale stilului enescian.

Cîteva observații asupra ciclului și formei de sonată

a) În majoritatea cazurilor Enescu folosește ciclul de sonată clasic, compus din trei mișcări avînd succesiunea : mișcat — rar — mișcat.

O primă excepție o întîlnim în *Sonata pentru pian în fa diez minor*, a cărei ultimă parte este scrisă într-o mișcare lentă, și a doua excepție, în ceea ce privește numărul de părți, în *Sonata a II-a pentru pian și violoncel*, unde ciclul este alcătuit din patru mișcări.

b) Circulația temelor dintr-o parte într-alta — caracteristică perioadei romantice și post-romantice — este destul de frecventă. Uneori o temă influențează apariția altora, ideile muzicale derivînd din motive, submotive ale temei de bază. Concepția lui Franck în ceea ce privește forma ciclică a influențat în mod pozitiv gîndirea enesciană.

c) Nu de puține ori se vorbește despre aspectul improvizatoric al desfășurării ideilor muzicale enesciene, care ar avea ca efect imposibilitatea precizării formei, sau, cum se mai spune, nu ar putea fi încadrate în tiparele clasice.

Subliniem căutările inovatoare ale lui Enescu în structură, determinate de conținutul nou și complex al muzicii. Cu toate aparențele, totul este logic și echilibrat.

Forma de sonată, folosită în toate lucrările, are următoarele caracteristici în creația enesciană :

1. Nici o sonată nu are introducere. Enescu prefera să expună de la bun început ideea muzicală principală.

2. În majoritatea cazurilor tema principală nu are un caracter energic, dramatic, specific lucrărilor clasice, ci predomină atmosfera lirică în diferite nuanțe.

Din această cauză, tema secundară, în loc de a avea rolul de element contrastant față de tema principală, mai degrabă o completează. Contrastul tonal este însă întotdeauna prezent.

3. Concluzia se bazează în multe cazuri pe tema principală, pentru a crea o unitate mai strînsă în cadrul expoziției *(Sonata a II-a pentru vioară*, prima parte, și *Sonata a II-a pentru violoncel și pian*, de asemenea prima parte).

4. Aproape în toate dezvoltările, Enescu apelează la principiul beethovenian al celor trei faze, adaptîndu-l necesităților proprii de expresie. Remarcăm că dezvoltările nu sînt prea ample, nici nu conțin ciocniri dramatice puternice ; în multe cazuri ele pregătesc printr-o bogată mișcare interioară apariția reprizei într-un moment

de culminație a desfășurării muzicale (prima parte a *Sonatei a III-a pentru pian și vioară*, prima parte din *Sonata pentru pian în re major*).

5. Enescu dinamizează aproape întotdeuana reprizele și uneori adoptă principiul falsei reprize (prima parte din *Sonata pentru pian în fa diez minor*).

6. O tratare personală a formei de sonată clasică o găsim în prima parte a *Sonatei pentru pian în fa diez minor*, unde există un episod între sfîrșitul reprizei și codă.

7. Enescu folosește de multe ori sonata fără dezvoltare în părțile lente, înlocuind forma de lied folosită de obicei în aceste mișcări (partea II din *Sonata III pentru pian și vioară*, partea III din *Sonata pentru pian în fa diez minor*). În aceste părți nu s-a simțit necesitatea transformării ideilor muzicale după expunerea lor.

O singură dată Enescu îmbină principiile de lied cu cele de variație (partea a III-a din *Sonata a II-a pentru pian și violoncel*).

8. Forma de rondo nu păstrează cu strictețe tonalitatea inițială la fiecare revenire a refrenului (*Sonata a III-a pentru vioară și pian, Sonata a II-a pentru violoncel și pian*).

9. În forma de rondo-sonată. Enescu folosește cupletul al doilea (C) în repriză în tonalitatea inițială în locul primului cuplet (B) (*Sonata a III-a pentru pian, Sonata a II-a pentru violoncel și pian*).

Prezentarea sonatelor lui Enescu a avut ca scop precizarea elementelor de structură cu o subliniere a elementelor noi pe care marele nostru compozitor le-a adus în evoluția formei și genului de sonată. Au rămas neabordate nenumărate aspecte privind problemele de tehnică instrumentală, cele referitoare la ritmică etc., care, datorită specificului lucrării, au fost lăsate la o parte sau amintite în treacăt.

7. Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot op. 15 [1]

Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot (poet clasic francez din secolul al XVI-lea) au fost compuse de George Enescu între anii 1907 și 1908 la Paris și prezentate în primă audiție — în 1908 — tot la Paris, la 19 decembrie, de Jean Altchewski.

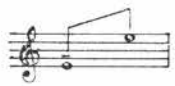
Larga audiență, aprecierea unanimă a iubitorilor de muzică a fost întregită și de o excepțională orchestrație, realizată de compozitorul Theodor Grigoriu, care dă astfel o nouă dimensiune substanței muzicale, favorizînd prezentarea cîntecelor și în cadrul concertelor simfonice.

*

În cele ce urmează, prezentăm o schiță analitică a structurilor muzicale, a momentelor culminante, aceasta vrînd să fie un punct de plecare pentru o analiză detaliată — conținut și formă — a celor șapte cîntece.

Estrene à Anne, op. 15 nr. 1

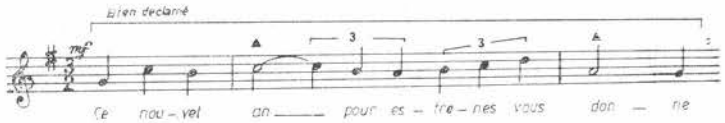
— Tonalitatea de bază, *sol* major.
— Măsura 3/2 se păstrează cu excepția a două momente ; în măsura a 12-a apare o schimbare în 4/2, după care reapare 3/2, iar în măsura a 14-a indicația de 4/2 se va menține și în următoarele trei măsuri.
— Diapazonul vocal este de o octavă :



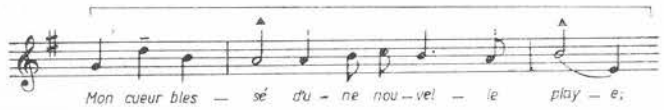
[1] Studiu apărut în Rev. *Muzica*, nr. 5 din 1975.

— Forma este monopartită, avînd ca structură o *dublă perioadă* cu centrul pe *sol*. Perioadele se împart în fraze și motive, relevîndu-se următoarele particularități :

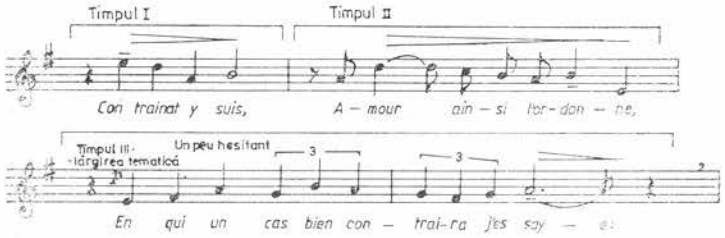
a) *Prima perioadă*, alcătuită din două fraze (măsurile 1—9), cuprinde motive conținînd două accente principale, așa cum observăm în fraza întîi, antecedentă (m 1—5) :



Acestui motiv cu caracter de întrebare i se răspunde cu un motiv avînd aceeași structură :



În schimb, fraza a doua, consecventă (m. 6—9), alcătuită după principiul clasic al celor trei timpi, conține două motive cu cîte un singur aceent principal :

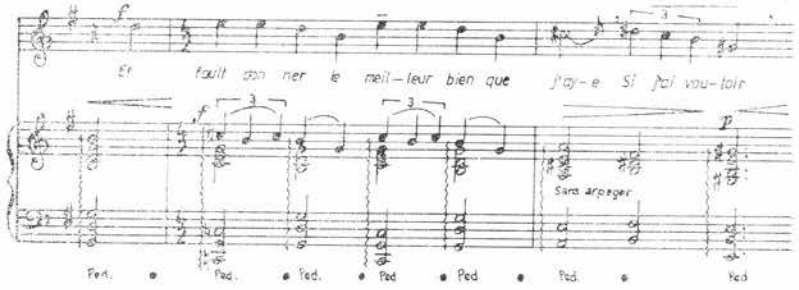


Expresivității liniei melodice îi este proprie o factură ritmică plană, acordică, apropiată ca imagine de un acompaniament specific harpei, conținînd și elemente armonice-modale bazate pe relațiile I — IV — I (m. 1-2), V — IV — III (m. 3) și pendularea între major și minor (m. 4-5).

Încheierea primei idei muzicale (perioade) apare pe dominanta dominantei (un acord de septimă pe treapta a II-a), înlocuind cadența perfectă specifică unui sfîrșit de perioadă, sau semicadența în cazul dublei perioade clasice.

b) *A doua perioadă muzicală* este alcătuită tot din două fraze (tematica constituind o continuare, o completare a primei idei muzicale — se pot face destule referiri la elementele intonaționale comune) ; atmosfera este aici mai senzitivă, conținînd la începutul celei de a doua fraze culminația cîntecului.

Fraza I este cuprinsă între măsurile 10 și 13, iar fraza a II-a între măsurile 14 și 17. A doua frază se împarte în două diviziuni cu semnificații diferite :



1. măsurile 14—15, culminația muzicală în *forte* ce duce la sublinierea tonalității *mi* major, în nuanța *piano ;*

2. iar la măsura a 16-a (cu anacruză de doi timpi) plus măsura a 17-a, încheierea propriu-zisă a întregii desfășurări muzicale.

Și în această perioadă factura acordică și culorile armonice continuă și completează pe cele din prima perioadă (relația I—II—I m. a 13-a, IV—I—IV—I m.a 14-a).

Languir me fais..., op. 15 nr. 2

— Tonalitatea de bază, *fa diez minor*.
— Măsura, 4/8 cu schimbări de 2/3 în măsurile 4, 9, 12, 15.
— Diapazonul vocal este de o nonă :

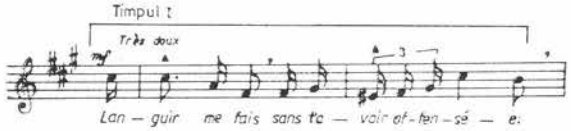
— Forma este bipartită cu mică repriză.

Cele cinci măsuri de introducere creează cadrul specific conținutului trist, melancolic, dar de o mare expresivitate a cîntecului.

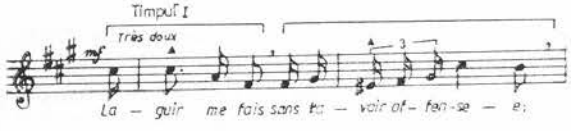
Factura armonică-ritmică, prezentă și prin culorile ei modale, a relațiilor cu treptele VI, VII (m. 2-3), cu sublinierea dominantei minore (m. 5), precum și a pulsației ritmice (insistența pe cîte o diviziune și prezența sincopei) dă cursivitate și fluid materiei sonore.

Prima perioadă (A) este alcătuită din două fraze.

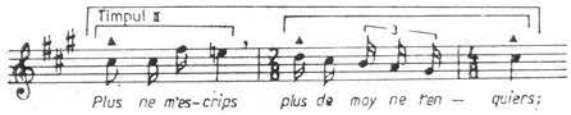
Fraza I (m. 6-12) prezintă în m. 6-7 expunerea primului motiv (timpul I — momentul I) cu două accente principale :



Acest fragment mai poate fi analizat ca avînd două motive, fiecare cu cîte un accent :



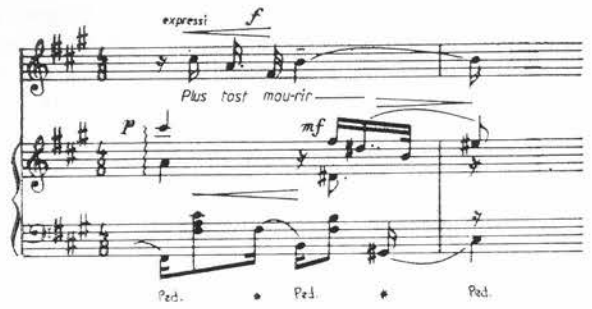
Timpul II — momentul II, măsurile 8—9—10, conține două motive, primul cu un singur accent, iar al doilea cu două accente principale :



Timpul III — momentul III, lărgirea motivului, este cuprins între măsurile 11 (cu anacruză din măsura a 10-a) și 12.

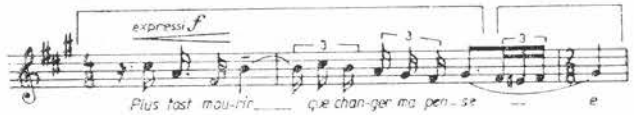
Această primă frază, pe care o notăm cu *a*, *se* încheie pe *fa diez* minor și este alcătuită din șapte măsuri.

Fraza a II-a, pe care o notăm cu a_1 și care conține doar trei măsuri (13, 14, 15), scoate în evidență cel mai expresiv și pregnant motiv al cîntecului (m. 13) :



Ea conține doar doi timpi (momente) : expunerea timpului I, a motivului de mai sus, care este de fapt o variantă mai concentrată și pregnantă a primului motiv din prima frază (m. 6—7), și timpul II (m. 14—15), ce conduce spre tonalitatea *do diez* minor cu care se încheie prima perioadă.

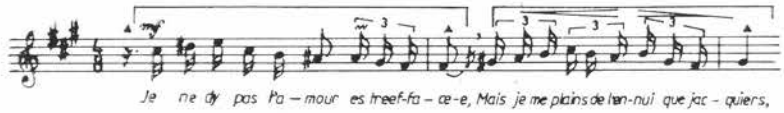
Și în această frază există posibilitatea interpretării motivelor, în sensul că se poate considera motivul din măsura a 13-a, extins și în măsura a 14-a, în felul următor :



Hotărîtor în determinarea motivelor este conținutul muzical. În funcție de viziunea interpretativă se poate stabili care din variante slujește mai bine imaginii muzicale.

Perioada a II-a (B) începe în *do diez* minor și prezintă în prima frază, măsurile 16—17—18, o mică dinamizare, o creștere a tensiunii ce se încheie în *mi* major. Notăm această frază cu *b*.

Ea este alcătuită din două motive :



Îi succede imediat reluarea celei de a doua fraze din prima perioadă (A), în *fa diez* minor — notată de noi cu a_1 —, fapt ce duce la realizarea micii reprize (m. 19—23). Față de funcția ei în cadrul A-ului, aici se observă în primul rînd mutația tonală de la

sfîrșit prin aducerea cadenței finale în *fa diez* minor. (În cadrul A-ului această frază modula spre dominanta minoră — *do diez.)*

În al doilea rînd, fraza a_1 se împarte aici în trei timpi cu funcții distincte : apariția motivului pregnant (m. 19, unde în loc de a-l nota *espressif* — ca în m. 13 — George Enescu indică : *Un peu plus lent)* constituie timpul I. Timpul II (m. 20—21) este dinamizat (indicația *Animez* m. 20), îndeplinind funcția de culminație muzicală a cîntecului, pentru ca timpul III (m. 22—23) — cu anacruză din m. 21 — să reprezinte încheierea (pp — *Lentement).* La pian apare acordul *fa diez* fără terță, ea fiind prezentă în linia vocală.

Astfel ia sfîrșit depănarea unor imagini muzicale de o mare încărcătură expresivă.

Schema cîntecului poate fi prezentată astfel :

Introducere	A		B	
5 m	a	a_1	b	a_1
	7 m	3 m	3 m	5 m
	fa diez minor	— *do diez* minor	*do diez* minor	— *fa diez* minor

Aux damoyselles paresseuses d'escrire à leurs amys, op. 15 nr. 3

— Tonalitatea de bază, *mi bemol* major.

— Măsura, 12/8, se schimbă cu 6/8 în a 10-a și a 13-a m.

— Diapazonul vocal este de o septimă mare :

— Forma este tripartită simplă.

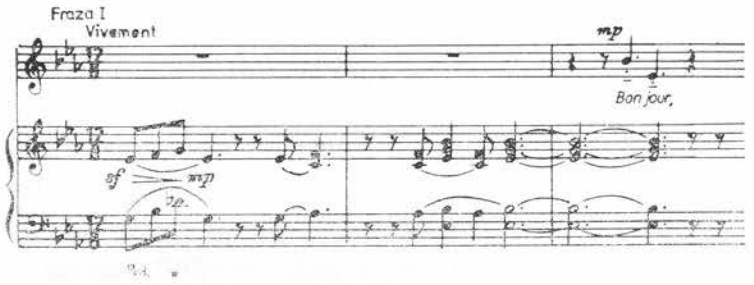
Prin caracterul contrastant al substanței muzicale, în raport cu primele două cîntece, acesta se impune prin vioiciunea și dinamica sa.

Arhitectonica demonstrează o concepție mobilă în structurarea materiei sonore.

Dispare introducerea, întrucît tematica este prezentată direct de pian — în prima frază —, și doar în a doua frază linia vocală va prelua conductul melodic.

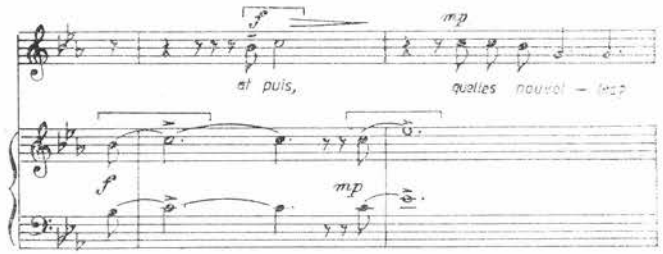
Față de necesitățile imagistice ale textului, prima secțiune, A, este alcătuită din trei fraze, fiecare avînd altă funcție expresivă.

De exemplu, fraza I (m. 1—2—3) prezintă expunerea tematică, vocea intervenind doar în măsura a treia, punctînd tonalitatea *mi bemol* major :



Culoarea armonică, modală, se impune de la început, unde apare o septimă a treptei a IV-a ce se rezolvă pe treapta a II-a (m. 1) și continuă (m. 2) cu o pendulare între treptele II—I—II—I.

Fraza a II-a (m. 4—5—6 și parțial 7) începe prin imitarea unei celule (secunda mare *si bemol — do)* urmată de o amplificare tematică ce va cadența pe dominantă :



Fraza a III-a își bazează expunerea pe amplificarea anterioară din fraza a II-a. Pianul prezintă doar un motiv, după care linia melodică este preluată de voce, care conduce desfășurarea muzicală spre încheierea primei secțiuni, pe *mi bemol* major.

Secțiunea a II-a, B, ce poate da impresia că repetă doar secțiunea A, completează de fapt și întregește această imagine.

Punctul de plecare — măsura a 11-a — repetă exact prima măsură din A, și doar în măsura a 12-a linia melodică-armonică afirmă tonalitatea ei, *si bemol* minor, ce va cadența mai precis în măsura a 13-a.

De altfel, măsurile 11—12—13 se constituie în prima frază (pe care o notăm cu *b)*, iar măsurile 14—15—16—17, în a doua frază — b_1.

În a doua frază se observă cum imitația semnalată în fraza II din A (intervalul de secundă *si bemol — do)* este aici elementul primordial ce conduce și pregătește reapariția A-ului, ca o necesitate de expresie determinată de imaginile poetice ale versurilor.

Revenirea A-ului, de fapt o *repriză dinamizată* (măsura 18 cu anacruză), realizează o sinteză între elementele prezente în prima secțiune — tematica și dialogurile bazate pe imitații afirmate plenar în b_1.

Deși alcătuită tot din trei fraze, se observă evidente modificări în conținutul și în funcția frazelor.

Culminația cîntecului apare în măsura 20 (luminosul acord pe *do* major — treapta VI din *mi bemol*, sfîrșitul primei fraze), continuată cu un recitativ în fraza a II-a (m. 21—22 și parțial 23) și încheierea *(Coda)* în a treia frază (măsura 24 — cu anacruză din 23 și 25).

Schema acestui cîntec este :

A			B		A	*Coda*	
a	a_1	a_2	b	b_1	a	a_1	a_2
mi bemol major			*si bemol* minor		*mi bemol* major		
3 m	4 m.	3 m	3 m	4 m.	3 m	2½ m	2½ m

Estrene de la rose, op. 15 nr. 4

— Tonalitatea de bază, *re* major.

— Singurul cîntec din acest ciclu unde George Enescu folosește măsura 4/8 pentru linia vocală și 12/16 pentru scriitura pianistică. Mai simplu, putem spune că vocii îi este caracteristică (unitatea de timp) optimea, iar pianului șaisprezecimea.

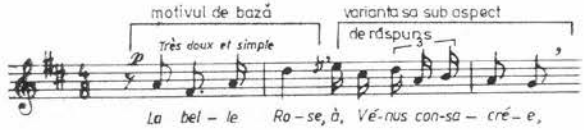
De aici modificări corespunzătoare în măsurile 4, 13, 31 (2/8 și 6/16), m. 1—2—3—5—14—16—18—26 (4/8 și 12/6) ș.a.m.d.

— Diapazonul vocal este de o nonă :

— Forma este tripartită, dar cu particularități deosebite.

George Enescu construiește o formă deosebită, în care contopește unele caracteristici ale formelor clasice bipartite și tripartite cu necesitățile de expresie ale opusului său, creînd prin aceasta o formă originală, personală.

a) Aici găsim existența unui embrion tematic ce apare la începutul primei fraze din A și desfășurat apoi pe întreg parcursul cîntecului în diferite ipostaze :



b) Preluarea în B (m. 15) a tonalității *si* major cu care s-a încheiat prima perioadă.

c) Structurarea în fraze a ideilor muzicale, după o introducere de cinci măsuri.

d) Dar revenirea A-ului, în loc să fie o repriză tonală și tematică, este în primul rînd o culminație a cîntecului (măsurile 26—31) și continuă cu o încheiere pe centrul tonal *re* major, liniștind în același timp dinamica fluxului muzical.

A		B		A	
a	a_1	b	b_1	a	a_1
5 m	5 m	4 m	7 m	6 m	5 m
(5—9)	(10—14)	(15—18)	(19—25) (m. 22—25, cu rolul de a pregăti repriza)	(26—31)	(32—36) (încheierea propriu-zisă)

Cîntecul acesta poate servi foarte bine ca un studiu pentru cei ce vor să analizeze posibilitățile de transformare (tehnica de prelucrare) melodică-ritmică-armonică a unui motiv.

Présent de couleur blanche, op. 15 nr. 5

— Tonalitatea de bază, *fa diez* major.
— Măsura, 3/8, cu schimbări de 4/8 (m. 2—3—5—6—7—8—9), 2/8 (m. 12) și din nou 4/8, de la m. 13 pînă la sfîrșit.

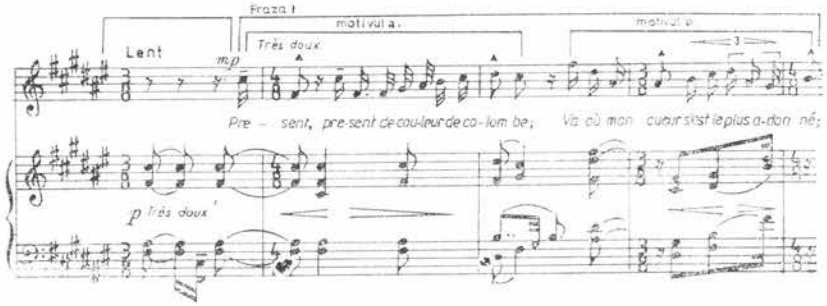
Deși măsura inițială este 3/8, se observă predilecția pentru aceea de 4/8.

— Diapazonul vocal este de o octavă :

— Forma este bipartită simplă, fiecare perioadă putînd fi împărțită în cîte două fraze.

Prima perioadă (A), alcătuită din opt măsuri, se împarte în două fraze, prima avînd caracter antecedent (m. 2—5) și conținînd două motive cu două accente principale. Ca și în cîntecul anterior, ele constituie germenii tematici ce influențează întreaga desfășurare muzicală.

Un rol deosebit îl are aici intervalul de cvintă (suitor sau coborîtor). Redăm prima frază cu cele două motive, ce preiau de fapt intonația și intervalul ritmic-armonic enunțat în scurta introducere a pianului (m.1.) :



A doua frază, ce începe de la măsura 6 (cu anacruză din m. 5), frază consecventă, își justifică denumirea prin faptul că apare ca un răspuns, un comentariu la prima frază.

Aici celula inițială apare în mai multe ipostaze (cvartă și cvintă suitoare, cvartă coborîtoare — m.6 cu anacruză, din măsura 5).

Față de caracterul interiorizat al muzicii, George Enescu aduce o factură acordică-ritmică (predomină variante de sincope), dă mișcării lente o pulsație mobilă. De altfel, atmosfera este creată și de faptul că totul se cîntă între nuanța *pp* și *mf*.

A doua perioadă (B), cu centrul tonal pe *re diez* minor, aduce o nuanță de dinamizare, în special în fraza a II-a (b_1) — *Sans presser* — (anacruza pentru măsura a 14-a), unde apare culminația și se fixează culoarea armonică pe *re diez* major ; sonoritatea scade pentru a se face mutația spre *fa diez* major (m. 16), care, împreună cu m. 17, realizează încheierea cîntecului, interpretată numai de pian.

Adăugăm că fraza I (b) este cuprinsă între măsurile 10 și 13, cu anacruză din 9.

Changeons propos, c'est trop chanté d'amours..., op. 15 nr. 6

— Tonalitatea de bază, *re* major.
— Măsura, 12/8, cu schimbări de 6/8 (în măsurile : 5, 9, 12, 25) și 9/8 (în măsura a 10-a).
— Diapazonul vocal este de o nonă :

— Forma este tripartită compusă.

În dramaturgia ciclului, acest cîntec aduce un contrast deosebit prin caracterul său viguros, dinamic, cu o subliniată tentă umoristică. Față de atmosfera interiorizată din cîntecele anterioare, aici, fluxul muzical deapănă imagini ce sugerează un conținut specific cîntecelor de pahar.

Drept consecință, se observă realizarea unei forme muzicale mult mai complexe.

În cele 56 de măsuri, pulsația ritmică, culorile armonice, recitativele melodice contribuie la închegarea și evidențierea unor pregnante structuri muzicale.

Primul grup tematic (A) este alcătuit din două perioade : a (măsurile 1—9 inclusiv) și a_1 (măsurile 10—15).

Chiar din prima frază a *perioadei a* se începe desfășurarea muzicală printr-o plastică formulă melodică — ritmică — armonică (primele două măsuri), căreia îi va răspunde vocea (m. 3—4), urmată de o mică concluzie a pianului (m. 5). Acest caracter dinamic, de bună dispoziție, constituie punctul de plecare ce predomină și în continuare.

Fraza a doua (m. 6—9) aduce o mică schimbare între dialogul pian-voce, întrucît în repetarea motivului anterior se observă cum vocea se suprapune (m.7) înainte ca motivul să-și fi epuizat întregul său contur. Dar tot aici se face și o pregătire pentru tonalitatea *fa* major, în care apare a doua perioadă, a_1.

Mai liniștită ca pulsație ritmică (prin frecvența la pian a unor acorduri ținute), perioada a_1 se împarte tot în două fraze : m. 10—12, fraza întîi, în care limbajul armonic, ce pornește de la *fa* major, trece prin *sol* și urcă spre *la* major ; iar fraza a doua (m. 13 — 15 primul timp) pornește de la *si* major și aduce încheierea pe *re* major.

Grupul median (B) are o formă tripartită simplă cu centrul de bază pe tonalitatea *fa diez* minor ; este cuprins între măsurile 16, cu anacruză din m. 15, și 30.

De la măsura 16 (cu anacruză din m. 15) se observă o dinamizare a facturii pianistice prin frecvența optimilor, în timp ce linia melodică relevă unele intervale, în special terța mică, prezente în cadrul A-ului.

Ca plan tonal, prima idee muzicală din B — notată cu *b* — începe în *fa diez* minor și cadențează în *re*.

A doua perioadă — b_1 — pornește de la subdominanta lui *re* și cadențează pe *do diez* (m. 21—25). De la m. 26 (12/8), reapare ideea *b* în *fa diez* minor, și în cadrul a patru măsuri pregătește — prin sublinieri ale liniei melodice — reapariția reprizei în ff la măsura 30.

George Enescu realizează aici o repriză cu o bogată factură acordică în plină mișcare. De la sonoritatea *ff* (m. 30), amploarea ei scade la sfîrșitul primei fraze (m. 36). În fraza a II-a se realizează o inflexiune spre subdominantă (m. 37) și o modulație spre *la*, la sfîrșitul ei (m. 41).

Urmează a doua idee muzicală, a_1, ce începe tot în *fa* major (ca în prima secțiune) cu o insistență pe sunetul *re*, de fapt culminația cîntecului (m. 44—48), în care tendința ironică-umoristică apare pe prim plan.

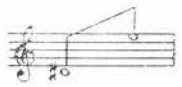
De altfel această tendință este continuată și în lărgirea tematică ce duce spre *Coda* (m. 53).

Du conflict en douleur, op. 15 nr. 7

— Tonalitatea de bază, *fa diez* minor.
— Măsura, 6/8, cu o schimbare de 3/8 (m. 12).

Singurul cîntec în care Enescu aduce doar o modificare, în cadrul unei singure măsuri.

— Diapazonul vocal este de o decimă :



— Forma este tripartită simplă.

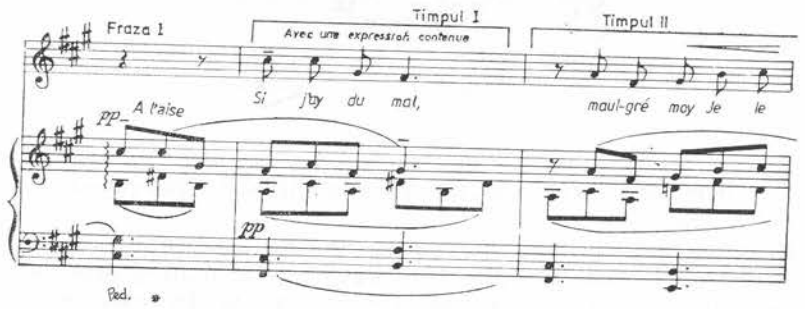
După dinamicul cîntec *Changeons propos c'est trop chanté d'amours...* sîntem din nou readuși într-o atmosferă interiorizată, lirică, cu o nuanță tristă, specifică multor pagini muzicale din acest ciclu.

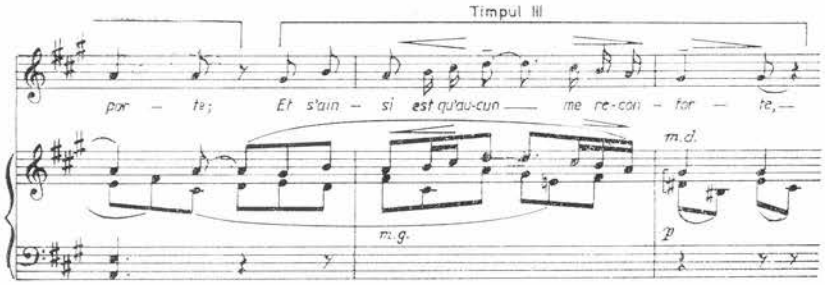
De altfel și intonația este foarte apropiată de cele anterioare. A se compara cele două motive ale acestui cîntec (pe care îl reproducem mai jos) cu primele motive din *Estrene à Anne* și *Languir me fais...*

Elementele modale se impun și aici chiar de la primele patru măsuri — introducerea prezentată de pian —, unde factura ritmică-melodică-armonică își pune amprenta pe întreaga desfășurare muzicală.

Prima idee muzicală (perioada A) este cuprinsă între măsurile 5 și 18 și se divide în trei fraze plus o încheiere, o frază antecedentă și două consecvente.

Fraza I, măsurile 5—9, cuprinde expunerea celor două motive, timpul I și II plus lărgirea tematică (timpul III) :



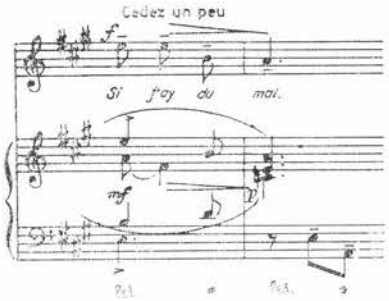


Fraza a II-a, alcătuită din trei măsuri (10—12), este prezentată într-o formă variată între măsurile 13 și 16, devenind astfel fraza a III-a.

Amîndouă au caracter de răspuns, de comentariu al tematicii primei fraze. Urmează o încheiere de două măsuri — 17 (cu anacruză din 16) și 18, unde se face fixarea pe tonalitatea *do diez* minor.

Perioada a doua, *B*, măsurile 19—27, se structurează în două fraze : una mai amplă, *b* (m. 19—24), unde prelucrarea elementelor tematice din A, în *do diez* minor, completează imaginea creată de prima secțiune și mai ales fără a duce spre evidențierea unei încărcături dramatice, cum constatam la celelalte cîntece.

Dimpotrivă, fraza a II-a, b_1, mai redusă ca amploare (m. 25-27), reliefează o pasageră, o mică tendință spre o culminație (m. 26) :



De altfel, odată cu cadențarea pe *la* minor se pregătește trecerea spre *repriză*.

Revenirea A-ului (m. 28) aduce în primul rînd o amplificare a scriiturii pianistice (melodie-ritm-registrație-armonie), fapt ce conferă secțiunii un surplus de pulsație interioară. În acest mod re-

priza este percepută de auditoriu sub o formă nouă, fenomenul sonor căpătînd valențe expresive deosebite de expunerea inițială.

Cuprinsă între măsurile 28 și 40, repriza poate fi împărțită în două fraze : m. 28—32 fraza I și 33 (cu anacruză) — 40 fraza a II-a.

Ultimele patru măsuri conduc desfășurarea în timp a muzicii spre încheierea cîntecului.

Dacă primele patru măsuri — introducerea — pregătesc auditoriul ca atmosferă, intonație și plan armonic, ultimele cinci măsuri (inclusiv m. 40) se constituie în *Coda*, care pune accentul pe o scădere a dinamicii sonore ce conduce spre sublinierea în pp (ppp) a tonalității *fa diez* minor.

*

Cîteva concluzii deduse din analiza celor *Șapte cîntece* op. 15 de George Enescu *pe versurile lui Clément Marot*.

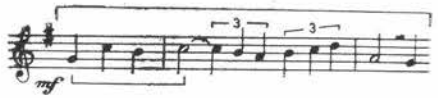
Compuse între anii 1907 și 1908 și prezentate în primă audiție în 1908 la Paris, cele *Șapte cîntece* s-au bucurat încă de la început de o bună apreciere.

Scrise pentru voce și pian, ele cunosc în epoca noastră o nouă dimensionare datorită reușitei orchestrări realizate de compozitorul Theodor Grigoriu și vibrantei, substanțialei interpretări a lui Dan Iordăchescu.

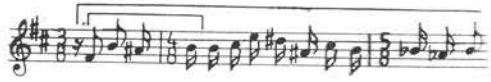
— *Șapte cîntece* op. 15 se constituie într-un ciclu unitar ca expresie, în care predomină atmosfera lirică, interiorizată, meditativă sau cu o tentă tristă, melancolică.

Un element ce întregește expresia muzicală și favorizează prezența unor imagini apropiate ca substanță este intonația comună a diferitelor motive prezente în cîntece.

De exemplu, primul motiv din *Estrene à Anne* (m. 1—2—3) :



și începutul secțiunii B din *Estrene de la rose* (m. 15—16) :



Faptul că multe motive pot fi încadrate în categoria tipologică *iamb* sau *anapest* — mai toate încep cu anacruză și sînt lipsite de salturi mai mari de cvintă (linia melodică are un mers cursiv în

care predomină trecerea la intervalele de terță, cvartă și cvintă) — constituie puncte de convergență ce contribuie la creionarea atmosferei amintite anterior.

Mai adăugăm că patru cîntece trebuie interpretate într-un tempo rar.

— Întrucît am amintit linia melodică a cîntecelor, să subliniem că diapazonul lor vocal este între o octavă și decimă.

— Contrastul principal al ciclului îl aduce al șaselea, dinamicul și voiosul cîntec de pahar, *Changeons propos, c'est trop chanté d'amours.*

Această constatare permite, mai bine zis sugerează ideea că George Enescu a preluat și aplicat în mod creator un principiu caracteristic unor variațiuni clasice, unde în penultima variațiune se aducea o atmosferă contrastantă față de aspectul anterior. Dacă tonalitatea predominantă era majoră, atunci penultima aducea o tentă minoră, influențînd astfel caracterul general prin noua culoare. (Sublinierea parțială prin minor nu făcea decît să întărească și să releve mai mult caracterul major.)

În cazul nostru, poziția este aproape inversă, în sensul că majoritatea sînt cîntece lirice, interiorizate (excepție al treilea cîntec), iar al șaselea aduce un contrast de dinamică și expresie tonifiantă.

Dar ciclul poate fi împărțit și în două grupe a trei cîntece, al treilea și al șaselea aducînd elementul de contrast al imaginii muzicale, iar ultimul, al șaptelea, constituind încheierea op. 15 prin sublinierea caracterului liric, trist, elementul predominant în cele șapte cîntece.

— În ceea ce privește structurarea materiei sonore, constatăm că George Enescu preferă să rămînă în cadrul formelor de lied — de la monopartit la tripartit compus, pe care le modelează și le adaptează în funcție de parametrii expresivi ai versurilor.

Articularea secțiunilor se face pe centri tonali bine definiți, iar folosirea unei facturi muzicale mobile dă o mare cursivitate fluxului.

Ca de obicei, George Enescu dă preferință reprizelor variate, îmbogățite ca factură și limbaj melodic, fapt ce le conferă sensul de repriză-sinteză.

Pentru a reaminti arhitectonica cîntecelor și a permite obținerea unei priviri de ansamblu prezentăm următorul tabel :

Nr.	Titlul	Tonalitatea	Forma
1.	Estrene à Anne	*sol major*	monopartită (dublă perioadă)
2.	Languir me fais	*fa diez* minor	bipartită cu mică repriză
3.	Aux damoyselles paresseuses d'escrire à leurs amys,	*mi bemol* major	tripartită simplă
4.	Estrene de la rose	*re* major	tripartită simplă
5.	Présent de couleur blanche	*fa diez* major	bipartită simplă
6.	Changeons propos c'est trop chanté d'amours	*re* major	tripartită compusă
7.	Du conflict en douleur	*fa diez* minor	tripartită simplă

După cum se vede, predomină formele tripartite, iar ca tonalitate, centrul preferat este *fa diez*.

— Toate cîntecele conțin un punct culminant, o acumulare de tensiune dinamică — sonoră — expresivă (de obicei spre sfîrșit), după care fluxul muzical cunoaște o relaxare, o trecere spre *Codă*.

Prezentarea unui tabel comparativ în care numărul de măsuri constituie punctul de referință confirmă cele spuse mai sus.

Nr	Numărul de măsuri al fiecărui cîntec	În ce măsură apare punctul culminant
1.	17	14—15
2.	23	20
3.	25	20
4.	36	33
5.	17	14
6.	56	44—48
7.	44	26

— Ultima observație privește modul în care formele muzicale respective sînt anticipate de introduceri, avînd rolul de pregătire a atmosferei, intonației și tonalității, și de încheieri propriu-zise, care precizează atmosfera expresivă predominantă și subliniază tonalitatea de bază a fiecărui cîntec.

Aproape toate cîntecele au cîte o introducere : de mică dimensiune, nr. 1 și 5, și de sine stătătoare, nr. 2, 3, 4, 7.

Doar al șaselea cîntec începe direct cu expunerea tematică la pian.

În schimb, toate cele șapte cîntece conțin încheieri ; dimensionarea lor este de cîteva măsuri : două măsuri nr. 3—5—6, patru măsuri nr. 4, cinci măsuri nr. 7.

Se poate ușor constata că am urmărit în aceste analize fixarea cadrului tonal, a structurilor și a punctului culminant pentru fiecare cîntec în parte.

De aceea considerăm lucrarea ca un punct de plecare, o schiță analitică pentru un studiu mai amplu, care să cuprindă corelația vers-muzică, legătura tematică comună cu alte lucrări ale autorului, plus alte elemente ce se cer puse în relief.

Frumusețea, profunzimea și logica gîndirii muzicale enesciene aduc celor ce vor să și le apropie și să le studieze o mulțumire estetică deosebită, la care se adaugă faptul că analiza întregii sale creații constituie pentru toți muzicienii români o datorie ce se cere împlinită.

Capitolul II

ALȚI COMPOZITORI ROMÂNI

1. Genul de sonată în creaţia lui Mihail Jora [1]

Încerc o mare satisfacţie participînd la primul simpozion dedicat lui Mihail Jora.

Deşi anual apar în ţara noastră sute de pagini ce pun în lumină diferite aspecte ale muzicii româneşti, regretăm că pînă-n prezent nu există o lucrare de sinteză despre eminentul muzician român.

Personalitate artistică de primă mărime, aportul lui Mihail Jora la dezvoltarea culturii muzicale româneşti este imens ; poate că la ora aceasta încă nu apreciem la adevărata valoare consecinţele însămînţărilor făcute de Mihail Jora pe înfloritoarea cîmpie a şcolii muzicale componistice româneşti.

Sperăm ca *timpul*, supremul şi veşnicul judecător al oamenilor de artă, să nu-l dea uitării, şi din bogata sa activitate creatoare să dezvăluie mereu noi imagini muzicale, autentice şi pline de semnificaţie artistică.

Fie ca simposionul nostru să constituie un punct de plecare, o contribuţie modestă la cunoaşterea celui ce a fost Mihail Jora.

*

Din multitudinea de genuri şi forme abordate de compozitor în decursul anilor, prezentăm cîteva particularităţi deduse din analiza a patru lucrări scrise între anii 1942 şi 1962, şi anume :

— *Sonata pentru pian op. 21*, compusă în anul 1942 şi tipărită de ESPLA în anul 1955 ;

— *Sonata pentru violă şi pian op. 32*, compusă în anul 1951 şi tipărită de ESPLA în anul 1956 ;

— *Sonatina pentru pian op. 44*, compusă în anul 1961 şi tipărită de Edit. muzicală în anul 1963 ;

[1] Comunicare susţinută la Roman, 6.VII.1978, cu ocazia Simpozionului „M. Jora", desfăşurat în cadrul „Vacanţelor muzicale" de la Piatra Neamţ.

— *Sonata pentru vioară şi pian op. 46*, compusă în anul 1962 şi tipărită de Edit. muzicală în anul 1964.

Prima concluzie ce se impune după audierea şi analiza lucrărilor la care ne referim este că tematica muzicală, amplitudinea desfăşurărilor sonore, diversitatea micro şi macro-structurilor muzicale scot în evidenţă faptul că fostul elev al lui Stephan Krell, Max Reger şi Florent Schmidt a preluat de la maeştrii lui — şi nu numai de la ei — tot ce se putea în legătură cu ştiinţa şi tehnica componistică, dar ca artist, el a urmat exemplul marelui său prieten George Enescu, demonstrînd în permanenţă dorinţa de a realiza o muzică autentică plină de vibraţie, legată prin mii de fibre de cultura populară românească.

În Sonatele lui Jora nu există pagini „neutre". El nu citează din folclor, dar peste tot legătura cu esenţa populară se face simţită fie prin intonaţiile specifice, ca de exemplu secunda mărită, prin linii melodice ce determină profilarea unor variate structuri modale, fie printr-o rafinată scriitură metro-ritmică ce-şi pune amprenta şi dă mobilitate discursului muzical.

Din multiplele exemple posibile a fi citate ne oprim asupra unui moment din partea a II-a, în *si bemol* minor, din *Sonata op. 21 pentru pian — Largo molto cantabile.*

În măsura a şasea, peste acordul de *sol diez* fără terţă de la mîna stîngă, se suprapune o gamă suitoare — un mod de *si* — în care primul tetracord este format din tonuri întregi, iar tetracordul al doilea provine din *si* minor armonic ; permanent se aude şi un sunet lung, o pedală pe *fa becar (mi diez)*, fapt ce permite aprecierea acestei game ca fiind *un mod lidic pe si*, cu treapta a VI-a coborîtă.

În acest fel, şi secunda mărită îşi justifică prezenţa ca interval caracteristic.

În prima parte o găsim în cadrul temei secundare, iar în partea a III-a, atît în refren, cît şi în amplificarea C-lui.

Formulele ritmice : atît de specifice muzicii populare româneşti, sînt prezente în toate cele patru lucrări. Nu este vorba de o preluare exterioară a lor, ci de o gîndire şi simţire componistică ce comunică prin intermediul acestor mijloace de expresie.

Adăugăm că în afara acestor două formule tipice se observă tendinţa permanentă de reliefare a unui discurs muzical cu o bogată desfăşurare metrico-ritmică.

Exemplificăm această idee pornind de la prima parte a *Sonatei pentru violă* — *Allegro moderato* —, scrisă în $\frac{3}{2} + \frac{6}{4}$ și alternînd cu $\frac{4}{4}$, sau ultima parte — *Allegro risoluto* —, ce începe în măsura de $\frac{3}{4}$ și alternează cu $\frac{5}{4}$, $\frac{2}{4}$ și $\frac{5}{8}$.

Aceeași diversitate găsim în partea a II-a din *Sonatina pentru pian* — *Andante espressivo* —, ce începe în măsura de $\frac{7}{8}$ și este urmată pe parcurs de măsurile $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, sau partea a III-a — *Allegro molto* — ce începe în $\frac{4}{4}$ și alternează cu măsurile $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{5}{4}$.

Partea a III-a din *Sonata pentru vioară și pian* — *Allegro assai* — începe în măsura de $\frac{2}{4}$ și alternează cu măsurile $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{8}$.

Modul în care autorul arcuiește structurile specifice genului de *Sonată*, pentru a permite exprimarea gîndirii și simțirii sale, constituie un punct de plecare pentru consemnarea celei de *a doua concluzii*.

Cei ce cunosc creația compozitorului știu că Mihail Jora n-a fost adeptul improviza'iilor. Posesor al unei deosebite culturi și măiestrii componistice, avînd totodată un simț deosebit al proporțiilor, Mihail Jora știa să modeleze fluxul sonor pînă la aparenta sa îndepărtare de principiile arhitectonice clasice sau romantice, dacă substanța muzicală cerea o asemenea atitudine.

Bun cunoscător și admirator al Sonatelor enesciene, Mihail Jora n-a dorit să-l imite pe autorul *Sonatei pentru pian și vioară nr. 3 „în caracter popular românesc"*, ci și-a căutat un drum propriu.

Amintim că prima *Sonată pentru pian op. 21* a fost compusă în anul 1942, la vîrsta de 51 ani, cînd autorul era deja bine cunoscut și apreciat pentru *Priveliști moldovenești* (1924), *Șase cîntece și o rumbă* (1932), *Demoazela Măriuța* (1940) și multe lieduri scrise pe versurile lui Octavian Goga, Adrian Maniu, Tudor Arghezi etc.

Predilecția pentru modelarea atentă a temelor lirico-cantabile, dar și dinamice, grotești, sinuoase, atracția spre cromatizarea atît a liniilor melodice, contrapunctice, cît și a planurilor armonice, varietatea metro-ritmică a desfășurărilor muzicale, ca și obținerea unor timbruri și culori orchestrale de mare rafinament, toate acestea constituiau în anul 1942 componente stilistice specifice lucrărilor lui Mihail Jora.

Le-am reamintit aici întrucît, în realizarea celor patru sonate, se observă grija autorului în coordonarea elementelor stilistice proprii gîndirii sale și în care elementele populare ocupă un loc primordial, ele mulîndu-se — alături de cele amintite mai sus — cerințelor genului abordat de autor.

Dacă analizăm structurile celor patru sonate remarcăm preferința compozitorului pentru continuarea tradiției clasice, și anume :

— fiecare sonată este alcătuită din trei părți, după principiul : mișcat — rar — mișcat ;

— primele părți sînt scrise în formă de sonată, iar ultimele în formă de rondo ;

— mișcările lente au variate forme de lied, cu excepția celei din op. 32, ce are ca structură o formă de sonată fără dezvoltare.

Pînă aici nu remarcăm nimic deosebit, nici-o încercare de a depăși cadrul obișnuit al multor sonate scrise de diverși compozitori.

Dar în momentul în care trecem la analiza substanței muzicale, încep să apară elementele inedite.

Deși în *Sonata pentru pian op. 21* ambele teme din expoziția primei mișcări au un pronunțat caracter liric, contrastul de expresie între ele este foarte evident, datorită ambianței, lirismului interiorizat al temei secundare.

Prin indicațiile notate pe partitură : *Allegro appassionato, ben legato e sonore* pentru tema principală și *Pocchissimo meno mosso p. suave ed espressivo* pentru tema secundară, autorul urmărește realizarea unor imagini muzicale diferențiate, apte a se confrunta. Analiza dezvoltării scoate în evidență înalta măiestrie a compozitorului în a potența elementele melodice și ritmice de esență populară, de a le conduce spre o culminație impresionabilă prin patosul și tensiunea dramatică (de la măsura 134). Mihail Jora transformă atît de subtil ambele teme, încît punctul culminant (fff marcato) ne apare ca o sinteză, ca o imagine nouă realizată din contopirea (suprapunerea) entităților auzite în expoziție.

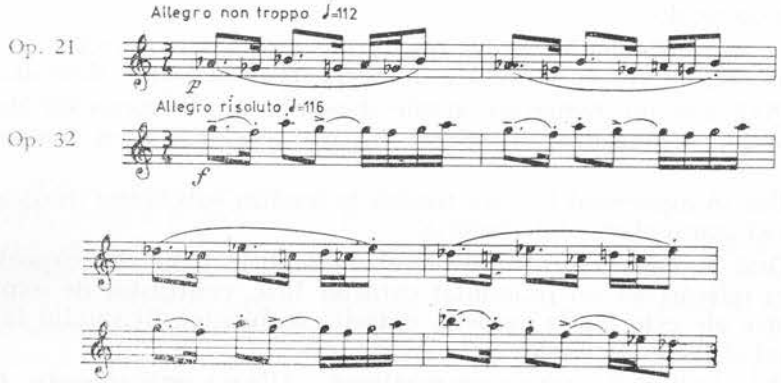
Credem că Jora realizează aici una dintre cele mai impresionante pagini, pline de „freamăt interior" și de autentică expresie dramatică.

În opoziție cu acest mod de realizare a formei, *Sonata pentru violă și pian* dezvăluie o altă concepție a compozitorului, determinată și de dorința de a realiza o sonată concentrată ca expresie și sens.

Expoziția primei mișcări conține și aici două teme lirice, dar funcția celei secundare este de completare a imaginii primei idei muzicale, și nu de a contrasta cu ea.

Consecința imediată a unei asemenea gîndiri se repercutează asupra conținutului dezvoltării, care nu mai capătă o amplă și dramatică dimensionare, ci doar o tensionare interioară în continuă creștere pentru pregătirea reprizei.

Și pentru că am prezentat cîteva aspecte din primele mișcări ale *Sonatei pentru pian op. 21* și *Sonatei pentru violă și pian op. 32*, semnalăm că ultimele mișcări scrise în formă de rondo — la o diferență de 9 ani — conțin în refrenele lor o bază comună :



Bineînțeles că după primele măsuri fiecare temă își urmează drumul său propriu.

Cum se explică această coincidență ?

În luna ianuarie a anului 1966 i-am făcut o vizită maestrului Mihail Jora pentru a-i oferi volumul *Suita și Sonata*. Cu această ocazie el a fost curios să afle dacă am sesizat asemănarea dintre cele două refrene.

I-am citit ce scrisesem atunci : „posibil că pregnanța acestei teme a fost atît de puternică, încît l-a influențat pe autor să o readucă în altă lucrare".

Mihail Jora a zîmbit și mi-a declarat textual : „Nu mi-am dat seama de această asemănare decît mult mai tîrziu — după anul 1954 —, cînd mi-am reascultat *Sonata pentru pian*. De abia atunci am înțeles că folosisem aceeași temă și în *Sonata pentru violă*".

Bineînțeles această informație suplimentară nu schimbă cu nimic aprecierea despre valoarea indiscutabilă a celor două lucrări.

•

Stimați auditori,

Au trecut mulți ani de la compunerea Sonatelor mai sus citate.

Din analiza programelor analitice a diverselor școli muzicale, a multiplelor concerte de cameră, precum și a transmisiilor de la Radio și Televiziune, constatăm că lucrările lui Mihail Jora se cîntă, n-au fost date uitării.

Dorința autorului de a îmbogăți repertoriul instrumentiștilor cu lucrări valoroase în care esența populară, etosul muzicii românești să fie factorul determinant este astăzi o realitate vie, pe care o recunoaștem și ne face plăcere să o amintim în cadrul acestui simpozion.

2. Oratoriul Cetatea-i pe stîncă de Dimitrie Cuclin [1]

Compus în anul 1959 pe versurile poetului Cicerone Teodorescu, oratoriul *Cetatea-i pe stîncă*, pentru orchestră, cor și bariton, este un omagiu adus de autor luptei poporului pentru eliberarea sa.

Versurile poetului Cicerone Teodorescu pun de la bun început accentul pe confruntarea permanentă între mulțimea de oameni ce vor pacea și spiritul distructiv, dorința de războaie și jaf.

Iată două imagini poetice ce definesc ideea de bază a poemului:

„Cetatea vrea pace, iar mințile negre,
Războaie, măriri, le priveau cu suspin
Că mințile-ntrege străvechea lor lege și-o țin".
. . . . . .
„Ce-ascundeți de mine ? Ce spuneți mulțimii ?
Îi dați împotrivă-mi cuvînt și temei ?
Dar afle neghiobii cei mulți că puțin mi-i
De ei".

Față de existența permanentei dualități poetice, compozitorul și-a conceput o anume dramaturgie muzicală.

Orchestra îndeplinește tot timpul rolul de comentator al conflictului între cele două ipostaze, intervenind și subliniind într-o formă evidentă acțiunile pozitive ale poporului, ale maselor de oameni.

În acest sens însăși partea introductivă este bazată pe relația dialectică între două teme opuse ca expresie și dinamică.

Corul este întruchiparea voinței, gîndirii și acțiunii maselor, ce-și afirmă voința, participînd la doborîrea „minților negre" și la sublinierea ideii de pace ; solistul (baritonul) întruchipează trufia și activitatea distructivă a forțelor negative.

Alcătuită dintr-o singură mișcare, dar conținînd mai multe secțiuni, oratoriul se distinge prin forța și pregnanța ideilor muzicale,

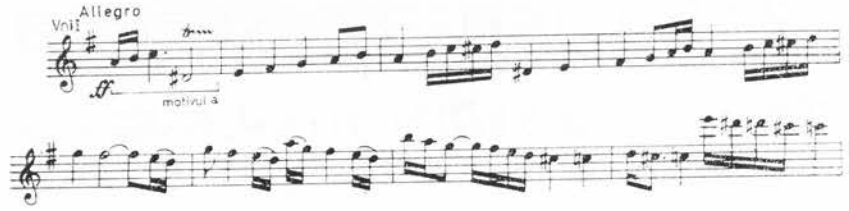
[1] În Revista *Muzica*, nr. 2, 1978.

prin unitatea dintre formă și expresie, lucrarea scoțînd în evidență amprenta stilistică, măiestria specifică compozitorului Dimitrie Cuclin.

Oratoriul se deschide cu o uvertură a cărei tensiune dramatică, realizată pe baza expunerii și prelucrării simfonice a două teme foarte contrastante, creează atmosfera sugerată de versurile :

„Cu aripi de sînge, hlamide de doliu,
Bătea nebunia pe-ntregul pămînt".
. . . . . .
„Cetatea vrea pace, iar mințile negre,
Războaie, măriri, le priveau cu suspin
Că mințile-ntrege străvechea lor lege și-o țin".

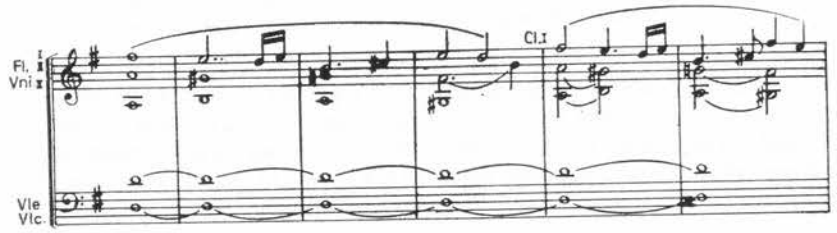
Redăm prima temă, cu o puternică tentă dramatică datorită intonației din primul motiv (a), unde intervalul descendent al septimei micșorate *do- re diez* este și va deveni pe întreg parcursul un element de referință în concepția muzicală a autorului ; de asemenea, pregnanța ritmică a diferitelor formule capătă pe parcurs o amplă dezvoltare :



A doua temă, lirică, interiorizată, foarte cantabilă, cursivă, aduce — și datorită valorilor ritmice — un puternic contrast față de tema anterioară.

Este expusă de fl. I și preluată de cl. I.

Redăm prima frază :

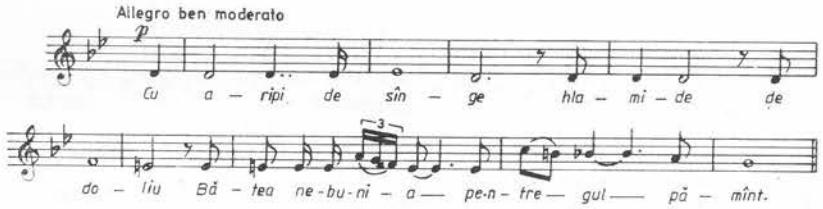


O scurtă amplificare a acestor două idei muzicale va duce desfășurarea muzicală către primul punct culminant al uverturii, spre repriza ei, o repriză dinamizată, atît ca reexpunere a temelor prezentate în expoziție, cît și ca orchestrație, cu o bogată etajare a unor linii contrapunctice.

Dacă prima culminație a fost realizată cu precădere pe baza temei principale, ideea secundară apărînd tot într-o expunere estompată — în piano, de către violinele prime —, sfîrșitul reprizei (respectiv Coda) ne pune în fața unei a doua culminații, de astă dată bazată pe ideea secundară. Ea are în același timp și funcția de a pregăti intrarea corului.

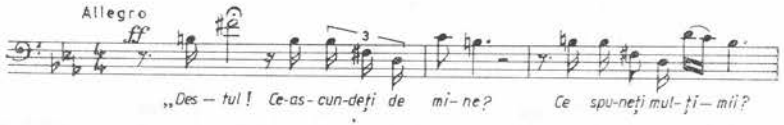
Tematica dedusă din configurația melodico-ritmică a celor două teme capătă o amploare și o creștere în sonoritățile corale și orchestrale ; în loc de o subliniere în forte a acestei dinamizări, autorul aduce subiectul expunerii corale la suflătorii de lemn în piano și o *stretta* la cor. Este de fapt o încheiere a acestei secțiuni pentru a pregăti intrarea solistului.

Iată cum arată subiectul expunerii corale prezentat la început de soprane și altiste :



Prima intervenție a solistului urmărește a reda, din punct de vedere al imaginii muzicale, frica dictatorului de mulțime și de tot ce-l înconjoară.

Iată ce idee expune baritonul :



Trebuie specificat că autorul scrie pe partitură următoarea recomandare : „La voce, cu necesarele adaptări înțelesului cuvintelor".

Folosirea unui recitativ melodic cu o țesătură complexă și un ambitus destul de larg (aproape două octave) peste care se suprapun intervențiile orchestrei și ale corului creează o continuă stare

de neliniște și o încordare dramatică ce pregătește marea culminație (pag. 125—127) interpretată de orchestră.

În contrast cu această izbucnire, autorul expune (pag. 132) la coarde tema lirică din uvertură, ca un simbol al opoziției categorice față de tendințele și acțiunile elementelor negative. De fapt ampla expunere — marea culminație cuprinsă între pag. 125 și 135 — este o nouă prezentare a expoziției din uvertură, într-o altă scriitură orchestrală și îndeplinind o altă funcție în dramaturgia oratoriului.

Fluxul muzical continuă cu expunerea corului care comentează :

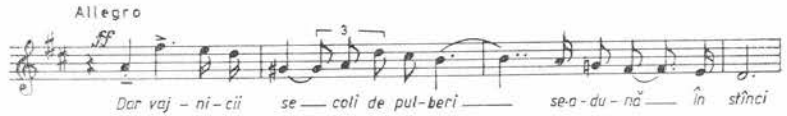
„Și toți au știut că zadarnic s-ar plînge,
Și toți au văzut în cetate, curînd,
Mari nouri de jertfe, mari lave de sînge curgînd".

După acest moment de frică și de slăbiciune ale maselor, urmează trezirea la realitate și mobilizarea pentru o acțiune hotărîtă care să pună capăt teroarei.

Momentul deosebit — de cotitură — în desfășurarea muzicală îl constituie *Fuga* vocală — a cappella — pe versurile :

„Dar vajnicii secoli de pulberi se-adună
În stînci".

Iată subiectul acestei ample fugi la patru voci expuse de soprane :



Răspunsul tonal expus de basi va scoate în evidență intervalul de septimă preluat din motivul *a* al primei teme din uvertură :

De aici autorul pune în valoare tot angrenajul muzical pentru a reda atît momentul în care poporul nu mai rabdă pe „casap" și „satrap", cît și hotărîrea de a fi stăpîn pe soarta sa.

Simțind nevoia unei legături între cor și orchestră, autorul prezintă a cappella doar expoziția fugii, pentru ca în *divertisment* să introducă : ob., cl., c. engl. și fag.

O intenție de încheiere cu o expunere pe *re bemol* (în loc de *re* ca în expoziție) constituie — poate — un pretext pentru o nouă reluare a *divertismentului,* în sens recurent, de către coarde *(Più mosso,* pag. 154).

Credem că acest moment îndeplinește o dublă funcție : *codă* față de ceea ce a fost (Fuga) și deschidere pentru continuarea ultimei secțiuni.

Aici se va sublinia, prin textul cîntat și comentariul orchestrei în dialog, ideea :

„Iar mințile-ntrege-n cetate fac lege"

Oratoriul *Cetatea-i pe stîncă* de Dimitrie Cuclin constituie o interesantă și deosebită contribuție a compozitorului pe linia afirmării luptei pentru pace și dreptate socială a poporului român.

3. **Tudor Ciortea (1903)**

Compozitorul, profesorul, teoreticianul Tudor Ciortea este astăzi una dintre marile personalități muzicale ale țării noastre.

Cînd în anul 1927 compunea primul său opus, *Joc țigănesc,* nimeni nu știa că de fapt această piesă pentru pian constituia „Preludiul" la o amplă „Simfonie" creatoare, ce va dezvălui iubitorilor muzicii noi și variate ipostaze ale autenticului său talent.

O succintă trecere în revistă a creației sale demonstrează pasiunea permanentă pentru genurile muzicii de cameră.

Sonata pentru vioară și pian (1946), distinsă cu premiul George Enescu, *Cvartetul de coarde nr. 2* (1954), distins cu Premiul de Stat, *Octetul „Din isprăvile lui Păcală"* (1961, revizuit în anul 1966), distins cu Premiul Academiei Române, nenumăratele cicluri de lieduri, piese pentru pian, vioară, flaut, trompetă confirmă din plin cele afirmate mai sus, și anume, atracția creatorului pentru muzica de cameră.

Dar atît în muzica de cameră, cît și în lucrările pentru orchestră — *Passacaglia și Toccata* (1957), *Concertul pentru orchestră de coarde* (1958), *Variațiuni pe o temă de colind pentru pian și orchestră* (1969) — se observă evidenta sensibilitate și în mod special atracția spre zona muzicii lirice — meditative (uneori cu sublinieri ironice, descriptive), un gust și rafinament deosebit puse în valoare de o înaltă și sigură tehnică componistică, în care concepția și travaliul polifon ocupă un rol primordial.

Dar ceea ce este fundamental, gîndire și trăire componistică, provine dintr-o profundă cunoaștere și asimilare creatoare a comorilor folclorului național. Prezent în multiple și variate forme, elementul popular generează și determină orientarea estetică a autorului.

Variațiunile pe o temă de colind pentru pian și orchestră, precum și *Concertul pentru clarinet și orchestră* pot fi considerate ca cele mai reușite lucrări ale maeștrului din ultimii ani, ele relevînd, cum nu se poate mai bine, particularitățile stilistice specifice compozitorului Tudor Ciortea.

Autor al multor studii teoretice, citãm în primul rînd profunda și inegalabila analiză a *Sonatei a III-a pentru vioară și pian* de George Enescu (publicată în revista *Muzica* nr. 5 din anul 1955), ca și *Cvartetele de Beethoven* (Editura muzicală, 1968), maestrul Tudor Ciortea este în același timp unul dintre acei muzicieni ce au pus bazele învățămîntului muzical în domeniul formelor și genurilor muzicale — după anul 1948 — în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

Dintre numeroasele lieduri în care autorul aduce inedite și bogate nuanțe de expresie, citãm liedul *La steaua*, pe versuri de Mihai Eminescu, și liedul-baladă *Șapte mineri*, pe versurile minerului asturian Jose Leon Delestal (Spania). Tudor Ciortea realizează aici un tablou muzical de mare forță expresivă.

Dramatismul reținut cu care începe povestirea se desfășoară într-o tensiune permanentă ce mocnește și izbucnește ararеori. Culminația liedului-baladă corespunde cu descrierea dramatică a găsirii minerului împietrit :

„Cu moartea, nu se știe de unde.
La căpătîi."

Printre genurile abordate de autor, un loc aparte îl ocupă cele nouă sonate instrumentale (pentru vioară și pian, pentru violoncel și pian, o sonatină și trei sonate pentru pian și cîte una pentru flaut și pian, clarinet și pian, trompetă și pian).

În majoritatea lor observăm o dezvoltare a tradițiilor clasice în privința modelăriii genului și a formelor muzicale, iradiind în același timp o autentică expresie muzicală provenită din subtila și originala asimilare a elementelor populare, structurilor abordate.

În linii mari se observă că-n majoritatea formelor de sonată temele secundare nu au o funcție contrastantă (în afara celui tonal) față de primele idei muzicale, ci mai degrabă ele completează imaginea temelor principale. De aici lipsa unui pronunțat caracter dramatic în dezvoltările din sonatele mai sus enunțate.

Ca mod de tratare aparte a ciclului de sonată ar putea fi amintită *Sonata pentru clarinet și pian*, în care partea I are o formă de sonată, a II-a este o temă cu șase variațiuni, dintre care variația a V-a este o passacaglie, iar a VI-a un rondo, ce ține loc de parte finală.

Au trecut nouă ani de la prezentarea acestui succint portret. Între timp, maestrul Ciortea ne-a bucurat cu o activitate creatoare deosebită, în mod special în domeniul muzicii de cameră : *Cvartetele 4, 5, 6 ; Trei piese pentru cor de copii, flaut, oboi și percuție* etc.

Pentru remarcabila sa activitate a fost distins cu Marele premiu al Uniunii compozitorilor pe anul 1981.

4. Sonata pentru flaut și pian de Sigismund Toduță (1908)

Sigismund Toduță este autorul multor lucrări simfonice, vocal-simfonice și instrumentale apreciate pentru valoarea lor artistică.

Compozitor cu o vastă erudiție muzicală, Sigismund Toduță și-a dedicat activitatea creatoare realizării de ample lucrări în care tradițiile muzicii universale să fie subordonate necesităților proprii de exprimare.

Printre lucrările în domeniul genului sonată se numără *Sonatina pentru pian, Sonata pentru flaut și pian, Sonata pentru vioară și pian, Sonata pentru violoncel și pian, Sonata pentru clarinet și pian* și *Sonata pentru oboi și pian*.

Aproape toate sonatele sale se disting printr-un echilibru al formei și un bogat conținut muzical.

Pentru a ilustra cele spuse mai sus, voma analiza *Sonata pentru flaut și pian*, una dintre lucrările sale reprezentative în acest gen.

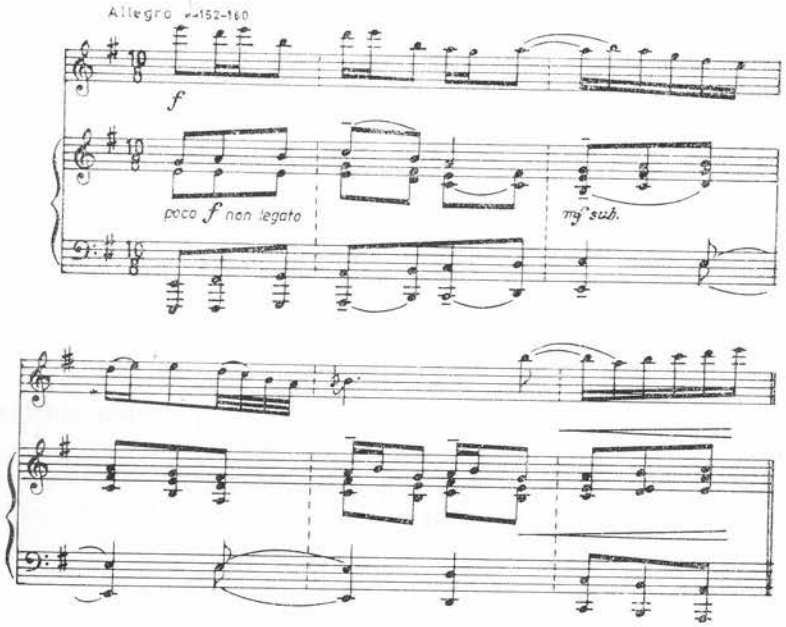
Partea I — *Allegro*, măsura de $\frac{10}{8}$, tonalitatea *mi* minor — este concepută în formă de sonată.

Partea a II-a — *Tenero*, măsura de $\frac{6}{8}$, tonalitatea *la* minor — este o formă de lied mare (tripartită compusă).

Partea a III-a — *Allegro con brio*, $\frac{4}{4}$, tonalitatea *mi* minor — îmbină forma de rondo cu caracteristicile toccatei.

De la bun început trebuie să subliniem că Sigismund Toduță dovedește și în această lucrare că este un maestru al tehnicii polifonice, care, alături de bogăția melodico-ritmică, izvorîtă din cunoașterea cîntecelor și dansurilor populare, conferă o mare cursivitate formei, punînd în evidență frumusețea și pregnanța ideilor muzicale. Să urmărim desfășurarea fiecărei mișcări.

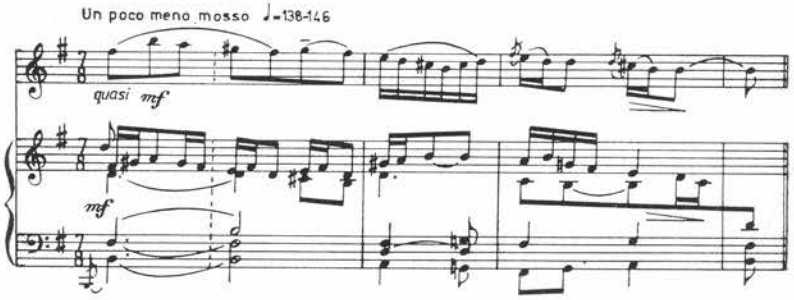
În partea I, prima idee din grupul tematic principal are un pronunțat caracter de dans, puțin capricios, amintind la început de un joc popular, dar conturîndu-se mai departe într-un profil propriu :



Întreaga idee muzicală (o perioadă cu două fraze) este expusă de flaut, pianul avînd rolul de a o susține prin mișcări armonice-polifonice. În continuare, pianul preia un motiv din tema principală (din care va deriva tema secundară) și, pe baza unor imitații — patru intrări de voci specifice stilului *fugato* —, se încheagă partea mediană (A_1) a grupului principal. Interesante, prin concepția lor tonală, sînt intrările *fugato*-ului : prima intrare la pian (mîna dreaptă) pe tonică ; a doua (la mîna stîngă) pe subdominantă ; flautul prezintă a treia intrare la dominantă, iar pianul expune pe cea de a patra pe tonică. Sigismund Toduță schimbă succesiunea tonală de T—D între subiect și răspuns, printr-o cadență perfectă, la care concură cele patru voci.

Urmează o reluare concentrată a primei idei din grupul principal, care spre sfîrșit, preluînd rolul punții, modulează spre tonalitatea *si* minor în care se desfășoară tema secundară.

A doua temă, care poartă indicația *un poco meno mosso*, deși derivă din tema principală, are un conținut mai cantabil, grațios :



Completînd, în același timp, imaginea temei principale expuse de pian ca o contratemă la partea flautului, cîntată *legato* (un element în plus care contribuie la realizarea unei nuanțe de contrast față de ideea principală), tema secundară va fi preluată apoi fragmentar de flaut și din nou de pian, pentru a trece spre concluzie. Aceasta este în fond tema principală, expusă în *si* minor, un procedeu frecvent în sonatele clasice, ca și la Enescu, procedeu care realizează o unitate mai organică a expoziției.

A doua diviziune a formei de sonată — dezvoltarea — începe după o mică trecere pornind de la concluzia expoziției și se bazează în general pe motivul principal al temei secundare — *meno mosso*. Sigismund Toduță folosește tehnica *fugato*-ului ; imitațiile încep în *fa diez* minor. Subiectul este prezentat întîi la pian de mîna stîngă, în timp ce mîna dreaptă realizează un contrasubiect rezultat dintr-o variere ritmică a temei ; a doua intrare la dominantă este expusă de flaut. Aceeași temă și tonalitate este reluată pentru a treia oară la pian. Dinamica dezvoltării crește necontenit datorită nenumăratelor intrări de voci, variate ca expunere (inversări, *stretto*-uri). Abordarea unor noi tonalități, ca și accentuarea laturii de tehnică instrumentală urmăresc apropierea de punctul culminant. Rezolvarea încordării nu se produce însă aici, ci asistăm la o nouă fază de dezvoltare, la o nouă accelerare a dinamicii și îngroșare a facturii instrumentale, deși aparent cantabilitatea discursului, ca și indicația metronomului creează impresia de calmare a atmosferei. Compozitorul insistă, prin numeroase indicații, să se accentueze și să se accelereze desfășurarea muzicală, dovedind prin aceasta că fragmentul respectiv din dezvoltare trebuie considerat ca o anacruză a reprizei. Și atunci cînd așteptăm tocmai explozia acestei creșteri duse la paroxism, apare repriza,

cu mențiunea *subito calmo*, în care vom reauzi grupul principal, tema secundară intonată de data aceasta de flaut în *mi* minor și concluzia, pe baza temei principale cu funcția de codă.

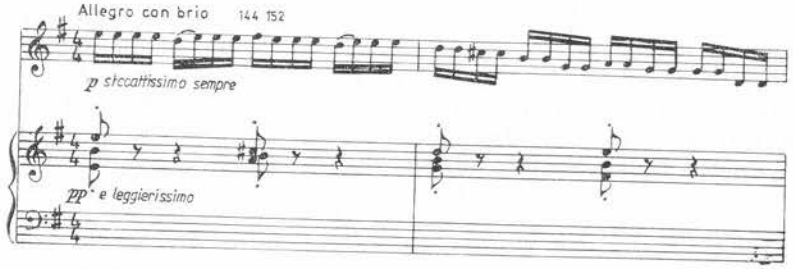
Expusă întîi în *ff*, tema pierde din intensitate pe parcurs, ultima cadență abordînd tonalitatea *mi* major, ca o relaxare, ca un zîmbet după o puternică încordare.

Partea a II-a — *Tenero* — se desfășoară într-o atmosferă liniștită, contrastantă față de prima mișcare. Ea este structurată în formă tripartită compusă (A—B—A), fiecare grup avînd la rîndul lui o formă tripartită simplă *(a—a_1—a)*, obținîndu-se astfel o simetrie în construcție.

Dacă tematica din A are în prima idee un caracter mai auster, reținut, iar în a doua idee o tendință spre o expresivitate mai deschisă, tema din B se impune prin caracterul ei luminos și printr-o mișcare de dans, în 6/8, ce se amplifică în sonoritate. În continuare tensiunea scade pentru a pregăti revenirea secțiunii A, care va încheia partea pe un acord de *la* fără terță.

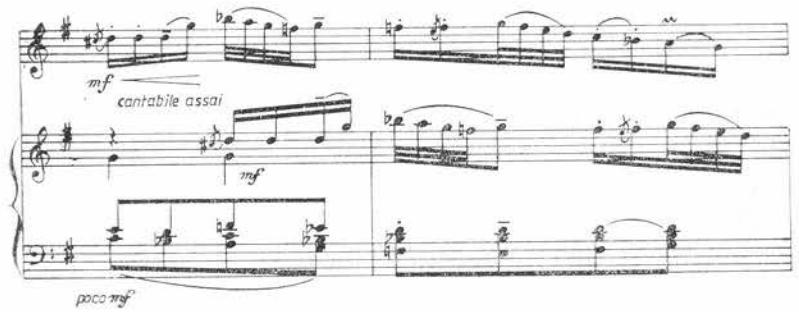
Din punct de vedere tematic observăm legătura ce există între ideile muzicale din prima mișcare și temele acestei părți (chiar dacă înrudirea nu este ușor sesizabilă la prima audiere).

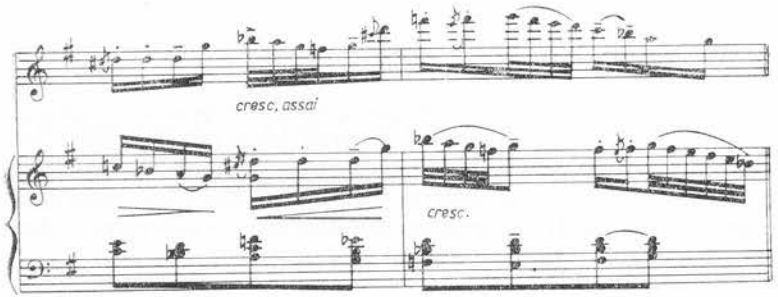
Partea a III-a, finalul — *Allegro con brio* — în formă de rondo, prin factura și dinamismul ei, se apropie de toccată cu un evident aspect dansant. Semnalăm și o legătură între tema principală din prima parte și refrenul rondoului. După expunerea temei de către flaut, cu ușoare punctări armonice ale pianului :



acesta preia rolul principal chiar solistic, pînă la prelucrarea temei și revenirea refrenului în *fa diez* minor.

O punte duce spre primul cuplet, B, în *re* major, tot cu un aspect dansant, dar mai așezat, mai grațios. Această temă derivă din refren. În desfășurarea și prelucrarea ei se include un interesant canon între flaut și pian la o distanță de o pătrime, după cum se poate vedea în exemplul următor :





Readucerea refrenului nu se face în tonalitatea *mi* minor, ci la subdominantă. La pian apare o variantă a temei principale, iar la flaut — o contratemă cu valori mai mari, care este apropiată de profilul temei din B.

Un contrast puternic față de ideile anterioare se realizează prin secțiunea C — *Largo*, în *si bemol* minor. La pian (mîna stîngă) apare contratema expusă anterior în refren de flaut, peste care (mîna dreaptă) se suprapune tema proprie, cantabilă, a cupletului C (asemănătoare unui cîntec bătrînesc). Figurația melodică tematică în șaisprezecimi a flautului caută să mențină legătura cu pulsația ritmică de pînă aici. Reluarea refrenului în *la* minor va fi continuată de aceeași temă în *mi* minor expusă de flaut, în timp ce pianul, prin factura și vocile contrapunctice, ne amintește aspectul unor idei muzicale anterioare din partea a II-a.

Ultima parte din *Sonata pentru flaut și pian* se încheie cu multă strălucire și dinamism *(Ancora più mosso)*.

5. Sonata a II-a pentru vioară și pian de Alfred Mendelsohn (1910—1966)

Personalitate artistică deosebită, Alfred Mendelsohn a compus lucrări în aproape toate genurile muzicale : simfonic, vocal-simfonic, operă, balet, muzică instrumentală etc., unele dintre ele de o indiscutabilă valoare și care s-au încetățenit în repertoriul de concert. Artist cu multilaterală pregătire muzicală, Alfred Mendelsohn este autorul și al unor interesante lucrări teoretice apărute în ultimii ani.

În genul de sonată, Alfred Mendelsohn a compus o *Sonată pentru vioară și pian* (1931), o *Sonată pentru pian* (1945), trei *Sonate pentru vioară și pian* (1956) formînd un ciclu. În ultima perioară a mai compus o *Sonată brevis pentru vioară și orgă* și una *pentru clarinet și pian*. Cele șapte sonate, avînd fiecare caracteristici deosebite, reflectă o gamă bogată de idei și sentimente.

Pentru analiză am ales *Sonata a II-a pentru vioară și pian* din ciclul de trei.

Sonata începe cu o introducere a pianului în cadrul a douăzeci de măsuri, unde se formează profilul temei principale.

Prima mișcare — *Allegretto tranquillo*, în măsura de $\frac{3}{8}$, tonalitatea *la minor* — debutează cu o temă energică, bine ritmată, datorită îndeosebi intercalării trioletului de șaisprezecimi pe diferiți timpi și frecvenței lui în amplificarea primei fraze.

Factura pianistică este simplă ca expunere — note ținute cu mici răspunsuri rezultate din primul motiv al temei —, dar în faza a doua pianul, în afara imitațiilor, prezintă în prim plan elemente de semnal, pe care autorul le indică să fie cîntate *quasi tromba*.

O punte propriu-zisă nu există, rolul ei îl îndeplinește o lărgire din fraza a doua, ducînd spre tonalitatea *do* major (de fapt un *do* lidic), în care apare tema secundară.

Aceasta, expusă de vioară, derivă din tema principală, avînd totuși un caracter deosebit, mai așezat și mai puțin energic. Revenirea temei la pian are funcție de concluziune, care încheie expoziția.

Să privim atent motivul a_1 din tema principală, prezent și în introducere. Format din patru note descendente, el apare ca un leitmotiv, melodic și ritmic, și în cadrul temei secundare, ca și în dezvoltare, avînd rolul de a dinamiza această secțiune a formei de sonată.

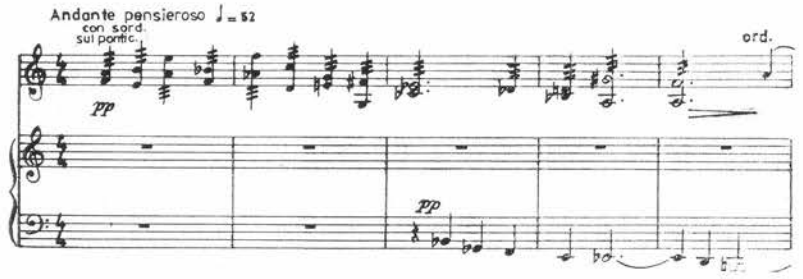
Leitmotivul îl vom întîlni și în celelalte părți ale sonatei.

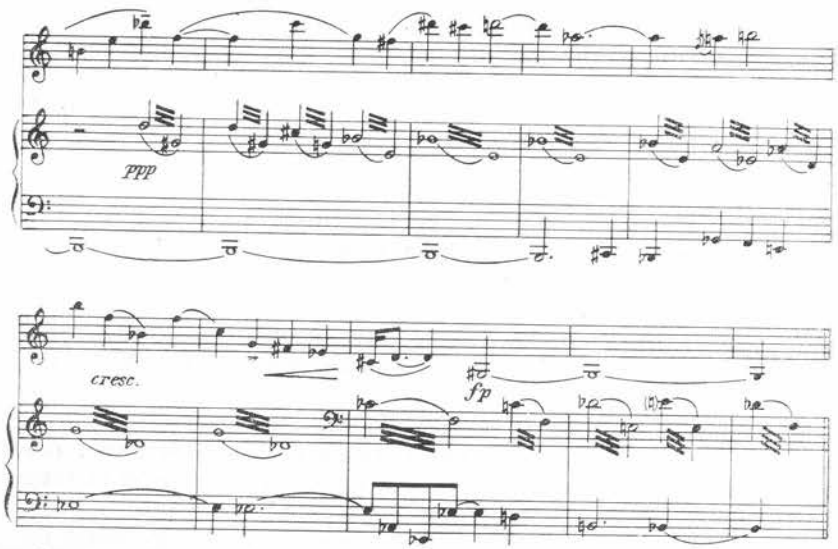
Dezvoltarea începe cu cîteva măsuri din acompaniamentul pianului la tema secundară, după care apare tema însăși. Prin diferite transformări — dialoguri între vioară și pian, ce se îmbină cu elemente ale temei principale — se încheie prima fază a dezvoltării. De la *poco vivo* începe faza a doua, în care predomină prelucrarea temei principale, care capătă un aspect de virtuozitate violonistică, ca o scurtă cadență. Dialogurile între cele două instrumente alcătuiesc anacruza reprizei.

Aceasta este îmbogățită cu elemente melodice și ritmice noi, cît și prin factura pianistică. Prezentarea la vioară a temei principale într-o nouă variantă are funcția de încheiere a primei mișcări. Punctul final îl marchează motivul a_1 în *ppp*.

Partea a II-a — *Andante pensieroso*, în măsura de $\frac{4}{4}$ — este una dintre cele mai reușite mișcări lente din sonatele lui Alfred Mendelsohn, atît prin emoția puternică pe care o declanșează, prin expresivitatea ei, cît și prin măiestria componistică cu care este realizată. Partea îmbină într-o formă originală elemente de sonată cu cele de lied.

Prima temă este expusă în duble coarde, tremolat, și susținută de o discretă și subtilă factură pianistică. Ea are un caracter oarecum misterios, frazele apar de trei ori cu accentele metrice schimbate. (De exemplu, în fraza a doua, accentul de pe primul timp din fraza întîi apare aici pe timpul 4.) Exemplul următor reproduce un fragment din tema principală, unde se pot observa mutațiile de accent metric semnalate :





O mică punte cu ritm sincopat, fără asperități, voalată, prezentată la mîna dreaptă la pian, în timp ce vioara și mîna stîngă a pianului susțin pedale, pregătește tema secundară.

Aceasta, derivînd din tema principală, are un caracter liric, cantabil și se desfășoară curgător la început, dar pe parcurs se dinamizează, iar spre sfîrșit autorul, pentru a sublinia și mai mult atmosfera nouă spre care tinde desfășurarea temei, pune indicația *dramaticamente ben forte*. Printr-un *diminuendo* și tot în *tremolo*, se revine la tema principală, îmbogățită ca valoare, cîntată de vioară în *pp* și însoțită de două linii contrapunctice la pian, provenite din tema secundară. În cadrul temei principale, spre sfîrșit, se formează nucleul ritmico-melodic care va sta la baza secțiunii B.

Secțiunea mediană (B) — *Vivo energico* — contrastează puternic cu prima (A). Ea este un *fugato* la patru voci, dinamic, cu o temă foarte concisă, într-un mod de *re*. O intrare suplimentară de voci readuce nucleul tematic de la sfîrșitul secțiunii A, pregătind astfel repriza.

Interesant și original este felul cum a conceput autorul repriza : tema principală apare complet inversată (recurentă). Îmbogățită apare și tema a doua, în tonalitatea pe care a avut-o în expoziție.

Coda începe cu o celulă din tema principală, după care intervine și un element din tema secundară și concluzia pe baza căreia s-a format tema *fugato*-ului. Această frumoasă parte lentă se încheie în *sol bemol* major.

Partea a III-a — *Ben vivo e giocoso*, măsura de $\frac{4}{4}$ — este un rondo cu două cuplete (A B A C A) și codă.

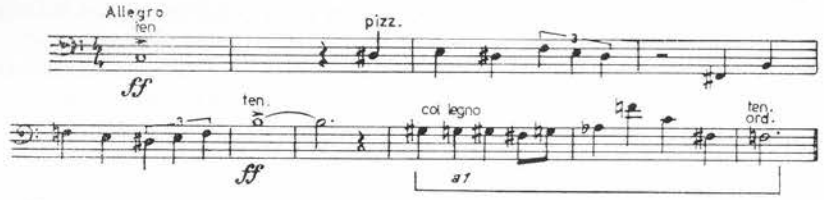
Refrenul, deși pare a avea un profil propriu, derivă din partea a II-a, iar pe parcurs apar și elemente episodice din tema principală din partea I, sonata încheindu-se cu motivul a_1, de data aceasta suitor, expus în octave la pian, și urmat de un acord de *la* fără terță în *sf*.

Caracterul vioi, jucăuș al acestei mișcări constituie un factor necesar unității ciclului, care, doar prin secțiunea C — *Meno mosso rubato* — vizibil contrastant față de A, mai amintește de atmosfera părții a II-a, ca și de unele pasaje violonistice din tema principală din partea I. Preluarea refrenului de către pian în ultima revenire din A și dialogurile cu vioara duc spre o codă amplă cu elemente de virtuozitate pe care vioara le desfășoară pînă la sfîrșit, antrenînd și pianul în această puternică creștere.

6. Sonata pentru violoncel solo de Anatol Vieru

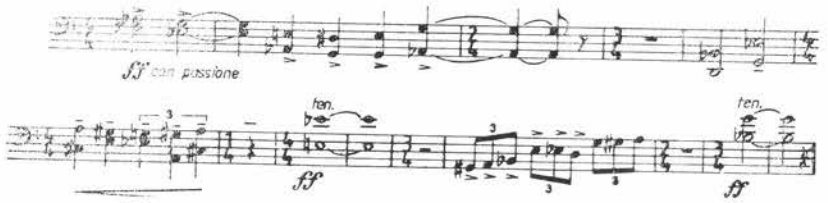
Sonata pentru violoncel solo de Anatol Vieru, compusă în 1963, este alcătuită din trei mișcări, legate prin *attacca* și care respectă succesiunea obișnuită a ciclului.

Partea I — *Allegro energico ed agitato*, măsura de 4/4, scrisă în formă de sonată fără dezvoltare — prezintă ca idee principală o temă pregnantă cu o puternică forță interioară înfrînată vizibil de autor. Un rol deosebit în crearea atmosferei îl are aici — ca și în restul Sonatei — folosirea nenumăratelor mijloace de expresie și de tehnică a instrumentului, ca de exemplu : *pizz., col legno, flajeolete, duble coarde, sul ponticello, schimbările metrice*. Dăm mai jos un fragment din prima temă :



În comparație cu tema principală, puntea — *agitato* — are o predominanță a trioletelor ce impulsionează discursul muzical pînă la punctul culminant în *fortissimo*, ca apoi totul să descrească pentru a face loc temei secundare.

De o expresie mai liniștită, mai interiorizată, tema secundară, cu vizibile elemente din tema principală (vezi b_1 și b_2), nu are de la început o linie unică în desfășurarea ei :



Inițial, ea apare pe fragmente, secvențată cu intercalări ale trioletelor de optimi din punte ; ulterior se îndreaptă spre punctul culminant, după care urmează pregătirea reprizei.

Observăm la sfîrșitul temei secundare două motive din cea principală. Acestea au aici mai mult o funcție de concluzie a temei secundare și totodată de pregătire a reprizei. Dar pentru că nu există dezvoltare, această concluzie-anacruză nu permite începerea reprizei cu tema principală, ceea ce ar fi dus la prezentarea acesteia de două ori. De aceea, repriza propriu-zisă începe cu puntea, continuînd cu tema secundară cu un ton mai sus. Ceea ce fusese concluzia expoziției devine acum bază pentru coda acestei mișcări, desigur mult îmbogățită și mai amplă.

Prin *attacca* se trece la partea a II-a — *Molto lento, poco rubato*, măsura de $\frac{5}{4}$ —, un monolog al violoncelului ce se desfășoară cu o bogăție de expresie remarcabilă. Măiestria autorului se reliefează atît prin bogatele imagini muzicale ale „oratorului" ce folosește nenumărate „argumente" pentru a convinge, cît și prin variatele mijloace tehnice polifonice de transformare și prelucrare motivică, existența așa-numitelor „voci polifonice ascunse" etc., ce dau uneori impresia mai multor violoncele care dialoghează între ele. Deși uneori sîntem tentați, de cîte un nou embrion tematic ce apare pe parcurs, să determinăm noi secțiuni ale formei, constatăm însă, la o privire mai atentă, că de fapt este tot o imagine a aceleiași idei muzicale. Prezentăm un fragment al acestei teme :

Partea a II-a constituie centrul de greutate al lucrării — ca valoare artistică expresivă și ca desfășurare a dramaturgiei muzicale.

Partea a III-a — *Allegro assai*, măsura de $\frac{4}{4}$ —, pregătită de partea a II-a, este plină de dinamism, apropiată de caracterul unui *perpetuum mobile* (sau de toccată). Mai concret putem spune că această mișcare se percepe ca o continuare sau poate numai ca o derivare a sentimentelor redate de puntea primei mișcări. Dacă acolo predominau triolete din optimi, aici există o permanentă mișcare de șaisprezecimi :

Forma în această parte este monopartită, întrucît există o singură idee muzicală ce se amplifică mereu și care se încheie cu un fragment derivat din partea a II-a. Aceasta liniștește tensiunea dinamică, obținută de impulsul melodic-ritmic realizat, readucînd în mintea ascultătorului expresivitatea părții anterioare.

7. Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu

Compus în anul 1951 și prezentat în primă audiție cu un an mai tîrziu, *Preludiul simfonic* demonstrează în mod elocvent unitatea de gîndire și concepție estetică ce există între cele ce afirmă teoreticianul, profesorul și creatorul propriu-zis.

Idealul său estetic își găsește aici o admirabilă materializare sonoră, datorită modului în care Ion Dumitrescu pune în valoare elementele melodiei modale și ale ritmurilor populare românești, conform cu cerințele genului simfonic.

Simbioza dintre național și universal constituie factorul determinant ce a asigurat — de la prima audiție — aprecierea unanimă.

Preludiul simfonic este în același timp un eveniment componistic unic în creația autorului, dacă îl comparăm cu lucrările reprezentative scrise în forme ample și alcătuite din mai multe mișcări, ca de exemplu : *Simfonia I, Simfonieta, Cvartetul de coarde, Suitele orchestrale, Concertul pentru orchestră de coarde.*

Preludiul simfonic dovedește că maestrul Ion Dumitrescu știe să fie concis, să dea glas sentimentelor sale pe spații restrînse, să găsească diferite imagini muzicale care să se contopească organic într-o singură mișcare simfonică.

De asemenea, vitalitatea și prospețimea acestei muzici se datorește în mare măsură culorilor ritmico-orchestrale realizate cu un deosebit rafinament.

În *Preludiul simfonic* — scris într-o formă liberă de sonată — găsim trei teme bine individualizate ca profil muzical, din prelucrarea cărora se încheagă un flux sonor unitar ca expresie și dinamică.

Prima temă — *Allegro brillante* —, cu un contur melodic apropiat zonei lirice, are un conținut expresiv de voie bună. O particularitate a acestei teme constă în mobilitatea cu care ea se transformă — datorită orchestrației — într-o imagine amplă, viguroasă.

Un ritm persistent ce se aude de la începutul lucrării și se dezvoltă pe aproape întreaga suprafață a *Preludiului* constituie pilonul fundamental ce încheagă forma muzicală în desfășurarea ei.

După o amplă prelucrare a primei idei muzicale, autorul ne prezintă o a doua temă, constrastantă prin caracterul ei nostalgic, visător, cu o pronunțată nuanță misterioasă.

Aceste două teme constituie cadrul expozitiv al formei de sonată.

În locul obișnuitei dezvoltări, auzim o a treia temă, poate cea mai duioasă ca nuanță, dar care se apropie — și datorită timbrului clarinetului bas ce o expune — de unele cîntece vechi, doinite, ce se aud pe înserate din mari depărtări. Și această temă își schimbă profilul inițial, apropiindu-se de o Horă bătrînească. Prezentată mai întîi în pizzicatto, de viorile prime și secunde, imaginea va deveni ulterior mai consistentă, printr-o frumoasă și eficientă suprapunere sonoră a celor două variante.

Amplificarea orchestrală și mutațiile metrice dau un impuls dinamic plin de tensiune întregului discurs muzical, pregătind în mod logic repriza, adică readucerea primelor două teme.

Reexpunerea lor în învești mîntări orchestrale noi, mult mai sonore, deschise, nu semnifică doar împlinirea unei cerințe a formei muzicale, ci simbolizează crezul autorului în triumful frumosului și al adevărului, imagini ce vor fi amplificate către sfîrșitul lucrării, prin participarea întregii orchestre într-o frumoasă sinteză muzicală, unde în mod ingenios se aud suprapuse cele trei teme ale *Preludiului*.

8. **Ciclul de lieduri Flăcări Negre de Pascal Bentoiu** [1]

Personalitate de primă mărime a muzicii noastre, Pascal Bentoiu s-a simțit atras de muzica vocală încă de la începuturile carierei sale, compunînd în anul 1953 un ciclu de lieduri pe versurile lui St. O. Iosif (op. 4), în anul 1958 *Trei sonete* pe versuri de Eminescu (op. 8) și apoi lieduri pe versurile poeților Nina Cassian și Mihai Beniuc (1961).

De un puternic răsunet național și internațional s-au bucurat operele sale : *Amorul doctor* (1964), operă comică într-un act după Molière (libret propriu), *Jertfirea Ifigeniei* (1968), operă radiofonică după Euripide (libret propriu), distinsă cu premiul Radioteleviziunii italiene, și *Hamlet* (1971) (libret propriu), operă distinsă cu premiul internațional Guido Valcarenghi.

Cu atît mai importantă ne apare analiza liedurilor sale realizate în 1974 și 1977 cu cît autorul revine la acest gen după o bogată și îndelungată experiență în domeniul muzicii vocale, asimilată în perioada compunerii operelor mai sus amintite.

Pentru ca cititorii acestui studiu să înțeleagă ce l-a determinat pe Pascal Bentoiu să compună două cicluri de lieduri pe versurile aceluiași poet, Alexandru Miran, l-am rugat pe compozitor să ne explice atracția sa spre aceste versuri : „Poezia lui Alexandru Miran are, printre multe alte calități majore, o muzicalitate cu totul deosebită și o putere de sugestie unică. Cunosc această poezie încă de la începuturi, am asistat la dezvoltarea și desăvîrșirea ei în timp, și-mi propuneam de multă vreme s-o asociez, într-un fel sau altul, cu muzica. Cele două selecții de versuri ce stau la baza ciclurilor mele vocale fac parte din volumele *Alegerea lemnului* și *Cronică* (respectiv al 4-lea și al 5-lea, publicate pînă în prezent de poet). Cred că textele sale, pe lîngă faptul de a constitui în sine momente de penetrantă meditație asupra sensurilor existenței, oferă un dozaj ideal între tensiunea emoțională și rigoarea conceptuală. În unghiul

[1] În Revista *Muzica*, nr. 1 din 1980.

ce se deschide între aceste două linii ale forței spirituale proiectate spre infinit este — mi se pare — loc suficient pentru muzică. Îmi doresc să nu fi trădat limpezimea de cleștar a mesajului poetic.

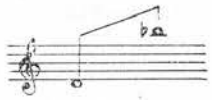
Am intenționat să compun *Cicluri* în adevăratul înțeles al cuvîntului, nu simple *grupaje* de lieduri. De aceea am lăsat o materie muzicală relativ unitară să circule liberă în interiorul fiecărui ciclu. Între acestea, deși compuse la distanță de 3 ani unul de altul, există fără îndoială raporturi mult mai strînse decît aflăm de obicei între două compoziții oarecare ale aceluiași autor. Aș spune că al 2-lea ciclu încearcă să reia într-o cromatică luminoasă temele pe care primul le propusese în culori mai degrabă sumbre".

În cele ce urmează ne propunem analizarea doar a primului ciclu.

Primul ciclu, *Flăcări negre*, compus în anul 1974, este alcătuit din șapte lieduri : *Oglinda, Dulce așteptare, Monada, Doarme fecioara, Lava de gheață, Alegerea lemnului* și *Mai este cale.*

1. **Oglinda** — Quasi lento, pătrimea = 60—63

Ambitusul vocal :



Începutul acestui ciclu ne introduce direct în atmosfera oarecum sumbră a conținutului emoțional predominant în cele șapte lieduri, dezvăluind totodată concepția muzicală specifică compozitorului Pascal Bentoiu.

Sensul filosofic al versurilor :

„Hotarul trece prin mine,
nu ca o panglică rece, închipuită,
prin mine trece hotarul oglindă
în care sporește avutul
unei întregi Amazonii".

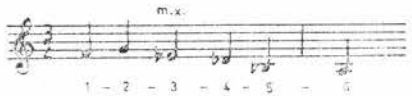
este redat printr-o muzică ce își începe depănarea lentă, plină de tensiune interioară. Limbajul muzical, aparent simplu, dezvăluie linii complexe melodice, armonice, modale, ritmice care se contopesc și redau într-o prospecțiune nouă conținutul versurilor. Pascal Bentoiu nu muzicalizează versurile lui Alexandru Miran, ci le

contopește cu trăirea și simțirea sa, și de aici decurge o sinteză, o imagine artistică nouă, conținînd valențe expresive inedite.

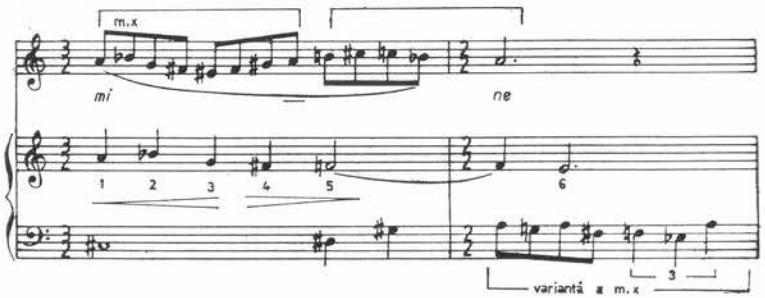
Simfonist prin excelență, Pascal Bentoiu gîndește și realizează întregul ciclu ca și cum ar compune șapte tablouri simfonice, nu pentru orchestră, ci pentru voce și pian.

Baza tematică a întregului ciclu apare în prima idee muzicală (măsurile 1—8). Aici găsim și pecetea modală-armonică plus cea a scriiturii polifone.

În măsura a doua găsim un motiv alcătuit din șase sunete, pe care îl vom nota m.x., și care reapare pe parcursul ciclului sub diferite variante, căpătînd astfel funcția unui leit-motiv :



Astfel, în măsurile 4—5, motivul x îl observăm — concentrat plus o secvență — în linia vocală, în timp ce la pian reapare apropiat de profilul inițial la mîna dreaptă, și ca o variantă mai dinamică la mîna stîngă :



A doua idee muzicală a primei secțiuni (m. 10—18) este și ea o variantă melodică a ideii inițiale.

Acest aspect se observă din compararea primelor măsuri cu care încep ambele idei muzicale.

— prima frază din ideea *a :*

— primele măsuri din ideea muzicală a_1 :

Dacă în prima secțiune (pe care o notăm prin litera A) predomină o nuanță muzicală lirică, interiorizată, fin colorată prin armonii modale ce desfășoară tensiunea muzicală spre un punct culminant aflat în măsurile 16—17, a doua secțiune (B) preia direct expresia muzicală și o amplifică spre momentul cel mai dramatic al desfășurării muzicale, măsura 24.

Fără a insista prea mult pe acest moment dramatic, compozitorul reduce tensiunea muzicală pentru a ajunge la sublinierea unui sentiment luminos, a unei speranțe... Unei pedale pe *re major* îi va urma un pasaj ce va duce spre concluzia liedului, subliniind centrul tonal *la* (fără terță).

Schema acestui lied poate fi notată astfel :

A		B		Concluzia liedului
a	a_1	b	b_1	
m 1—9	m. 10—18	m 19—26	m. 27—36	m. 37—52

2. **Dulce așteptare** — Quasi mosso, pătrimea = 60—63

Ambitusul vocal :

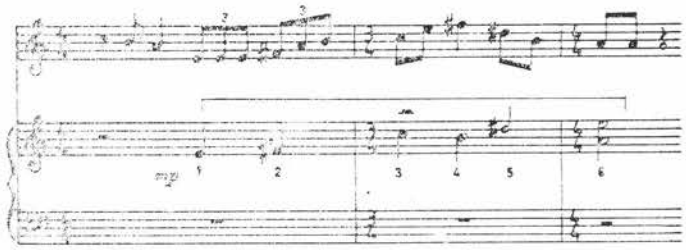
De la meditația specifică primului lied, autorul trece la sugerarea unui sentiment de neliniște, de frămîntare interioară, în care predomină nuanțe sumbre.

Elementul de bază ce impulsionează dinamica muzicală a liedului îl constituie trioletul, prezent în special în linia vocală.

Dacă linia vocală, printr-o variată expunere melodică-ritmică, urmărește sublinierea imaginilor poetice :

„Nu știu dacă afară-i lumină sau întuneric,
dacă anină vrun cîntec despre-nceputuri,
dacă se plimbă parfumuri subțiri sau duhori ucigașe",

în schimb, pianul redă o linie melodică mai liniștită — aproape monodică — dedusă din motivul x. Comparînd cele ce urmează cu al doilea exemplu de la pag. 135 (m.d.), vom observa atît pregnanța acestei noi variante, cît și legătura ei cu gestul muzical (leit-motivul) din liedul *Oglinda :*



Dacă centrul tonal al primului lied era sunetul *la*, în *Dulce așteptare* el este *mi*.

Printr-o factură mai acordică (și-n mod special cele ce preced culminația de la măsura 28) și o bogată varietate metro-ritmică și armonică-modală în care relația de terță este precumpănitoare, liedul *Dulce așteptare* capătă o desfășurare muzicală pregnantă, cursivă, capabilă să sugereze emoționante imagini muzicale.

Forma liedului este bipartită simplă, plus o *Codă*, astfel :

A

fraza I — fraza II
m. 1—3 m. 4 (cu anacruză) — 8

— punte —

m. 9—12

B

fraza I — fraza II
m. 13—17 m. 18—30

Coda,

m. 31—37

3. **Monada** — Allegro molto, pătrimea = 132

Ambitusul vocal :

Liedul al treilea redă o lume în care personajul ireal al Monadei dă naşterea unor întrebări fără răspuns :

„Nimenea dintre noi nu-i văzu vreodată faţa Monadei".

Arcul ce cuprinde liedul de la început spre sfîrşit ne apare ca o străfulgerare ce emoţionează atît prin ideea plină de mister a apariţiei şi dispariţiei Monadei, cît şi prin sensibilitatea desfăşurărilor muzicale.

Dacă în linia vocală observăm elemente intonaţionale întîlnite şi în liedurile anterioare, între altele şi variante ale motivului *x* (m. 9, 10, 11, 12), în schimb factura pianistică (melodică-ritmică) este foarte dinamică datorită prezenţei *trioletelor* în secţiunea A (m. 4—13 ; primele trei măsuri au rolul unei introduceri în atmosfera liedului), a *şaisprezecimilor* în secţiunea B (m. 14—24), adăugîndu-se în fraza a treia a acestei diviziuni (m. 25—35) o pulsaţie şi mai rapidă de *treizecidoimi* — în cadru culminaţiei (m. 28, 29, 30).

Liedul are o formă tripartită simplă, plus Coda, şi poate fi notată astfel :

Introducerea,
m. 1—3

A

fraza I — fraza II
m. 4—7 m. 8—13

B

fraza I — fraza II — fraza III
m. 14—20 m. 21—24 m. 25—35

A

fraza I — fraza II
m. 36—42 m. 43—48

Coda

m. 49—53

Centrul tonal este pe sunetul *fa*.

O caracteristică a scrisului pianistic al multor lieduri ale compozitorului Pascal Bentoiu constă în faptul că ele pot fi cîntate fără linia vocală, ca piese de sine stătătoare.

Scriitura pianistică a liedului *Monada* este un asemenea exemplu, şi poate fi caracterizată ca o *Toccatină*.

Mai adăugăm că liedul *Monada* încheie prima parte a ciclului *Flăcări negre*.

4. **Doarme fecioara** — Lento, doimea = 40

Ambitusul vocal :

Acest lied se impune atît prin expresivitatea şi profunzimea ideilor muzicale prin care, în mod simbolic, autorul modelează imaginile, cît şi datorită mijloacelor de expresie nefolosite anterior.

Frumuseţea ideii poetice cuprinse în versurile :

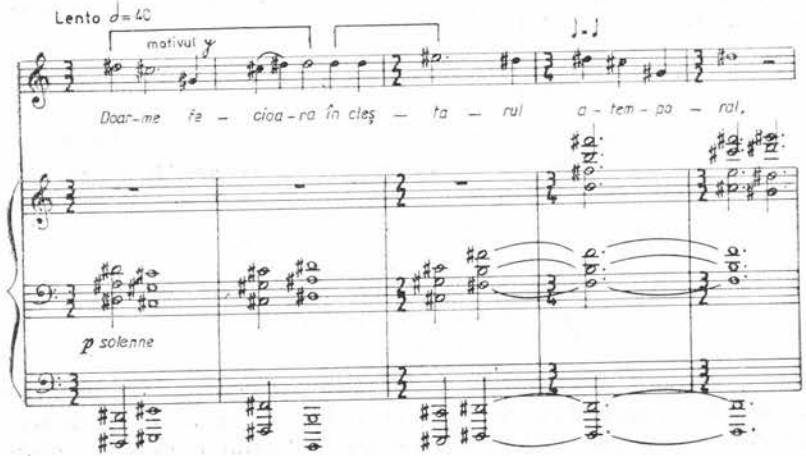
„Doarme fecioara-n cleştarul atemporal,
doarme-n iatacul turnului mut şi tîrziu.
Tainic o-mpresoară valul ceţii albastre,
braţii holtei se-nalţă din glezne s-o vadă"

a solicitat compozitorului un efort creator deosebit în a găsi corespondenţa necesară pe planul sonor.

Pascal Bentoiu aduce în prim plan o linie melodică de colind, apropiată pentatoniei populare, pe care o îmbină cu o factură acordică specifică coralului.

Imaginile muzicale ce se deapănă în prima secţiune sînt pline de o autentică vibraţie umană şi se desfăşoară în sonorităţi estompate : *mp — p — pp ;* nici un *mf !*

Pentru exemplificare citäm prima frază a liedului :



Forma tripartită simplă (m. 1—34) specifică primei secțiuni (A) conține, pe lîngă elementele mai sus amintite, și intonații din liedurile anterioare, sesizabile în special în modul de conducere a liniilor melodice. Aici regăsim legătura cu începutul liedului *Oglinda* și cu diferite variante ale motivului *x*.

După înscrierea pe centrul *do diez*, se trece spre a doua secțiune (B), mai dinamică și evident contrastantă față de A.

Prin cîteva imitații derivate din motivul x, autorul trece spre o amplă sonoritate — punctul culminant al liedului în *ff* (m. 40—41).

De altfel, imaginea poetică necesită o muzică mai vibrantă, luminoasă...

„Zorile, iată-le, zvelte, acum o deșteaptă
dulce, bătăi de pleoape, cad anemone,
Zimbetul moale i-adie-n cleștarul virgin".

Culoarea armonică, ce se impune datorită trecerii de la tonalitățile *do diez*, *re* spre *mi bemol*, plus acordurile sincopate subliniază gingășia și prospețimea imaginilor muzicale.

Concluzia B-ului începe în *mi bemol* la măsura 51 și liniștește atmosfera dinamică a acestei secțiuni. Revenirea la tonalitatea cu diezi (măsura 61) îndeplinește funcția de punte spre repriza concentrată. Ea apare la măsura 65, în care se expune doar o idee muzicală ce îndeplinește totodată și funcția de *Codă* a liedului, ce se încheie pe centrul *si*.

Forma tripartită compusă a liedului *Doarme fecioara* poate fi reprezentată grafic astfel :

A			B		
a	a_1	a	b	b_1	Puntea
m. 1—10	m. 11—24	m. 25—34	m. 35—42	m. 43—50	m. 61—64

A
m. 65—75
(repriza concentrată ce îndeplinește și funcția de Coda)

În încheiere, consemnăm rolul acestui lied ca ax de simetrie expresiv și dinamic față de ceea ce a fost și ceea ce va urma ; de notat că este singurul din ciclu ce are o formă tripartită compusă.

5. **Lava de gheață** — Movimento sempre uguale, pătrimea cu punct = 54

Ambitusul vocal :

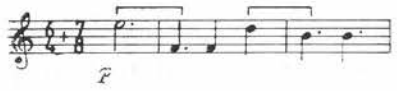
După puternicul contrast realizat prin liedul *Doarme fecioara*, dramaturgia muzicală gîndită de autor ne dezvăluie existența unei noi faze de trei lieduri.

Datorită măsurilor compuse 6 + 7 și a unor intonații ce-și trag seva din bogatul folclor românesc, sesizabile în special în scriitura pianistică, dar și în linia vocală (a se vedea măsurile 19—20), liedul *Lava de gheață* capătă o evidentă mobilitate și îndeplinește funcția de *Scherzino*. Din punct de vedere strict muzical, factura pianistică plus linia vocală ne apar ca un contrapunct la trei voci. Prin rolul pe care îl are a doua voce (m. dr.) — mișcarea permanentă de optimi — această suprapunere poate fi comparată cu un coral variat la trei voci.

Specificăm că desfășurarea muzicală nu capătă pe parcurs nici o tentă dramatică. Liedul are o cursivitate ușor de sesizat, care se datorează atît facturii muzicale — mișcarea permanentă melodică-ritmică a scriiturii pianistice, simplitatea liniei vocale —, cît și sonorităților reduse : *p* — *mp* și doar pentru scurt timp un *mf* (m. 19) și *f* (m. 24).

Imaginea poetică a găsit o reflectare cît se poate de sugestivă și convingătoare în concisul lied scris de Pascal Bentoiu.

Pe lîngă legăturile intonaționale permanente între liedurile ciclului, semnalăm și începutul acestui lied :



și măsurile 44—45 din liedul *Monada :*

unde intervalul de septimă mare este urmat de o terță mică.

Forma liedului *Lava de gheață* este tripartită simplă.

Introducere	A	
m.1—2	fr. I	fr. II
	m. 3—10	m. 11—16

Măsurile 16—17 au funcție de pregătire pentru a doua secțiune.

B

fr. I m. 18—25 fr. II m. 26—30

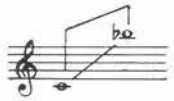
Cu măsura 30, plus măsurile 31—32 se începe pregătirea pentru *repriză*, care se aude de la măsura 33.

De la măsura 48 va începe concluzia liedului, iar de la m. 55, *Coda*, interpretată doar de pian.

În ceea ce privește centrul tonal, el pendulează tot timpul în jurul sunetului *la* (o planare retrospectivă în spațiu), dar prin adăugire el se fixează pe sunetul *re*.

6. **Alegerea lemnului** — Poco lento pătrimea = 58

Ambitusul vocal :



Imaginea poetică cu un subtil sens filosofic :

„Nu am aprins feștila :
fruntea pe masă.
ochii întorși spre-nțelegerea lemnului,
brațele toropite în beznă..."

capătă în acest lied o materializare sonoră deosebit de interesantă.

Pe de o parte, legătura cu liedul anterior este evidentă în primul rînd pe planul dinamicii ; de văzut că linia vocală preia din *Lava de gheață* trioletul, formula ritmică ce predomina scriitura pianistică.

Cursivitatea fluxului muzical se realizează și aici prin frecvente schimbări de măsură : 4 urmat de 3, 4, 5, 3, 3.

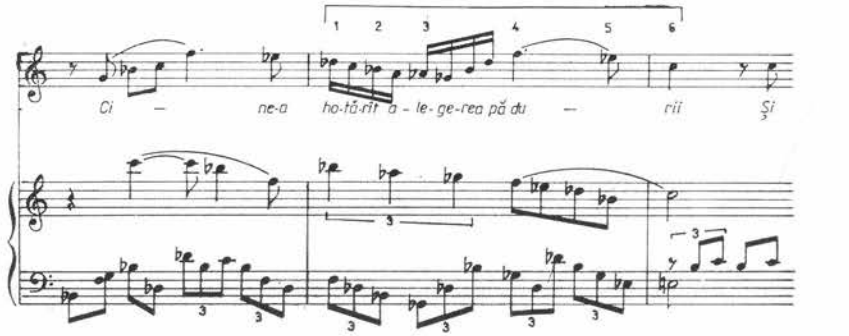
De altfel, început în măsura de 4, *Alegerea lemnului* se încheie — *Coda* — în măsura de 3.

Există în acest lied o foarte mare varietate ritmică, în opoziție cu liedul anterior, unde predomină o unică formulă melodică ritmică.

Cu atît mai interesantă ne apare această constatare, cu cît începutul liedului pune în evidență — prin ceea ce cîntă pianul — o factură muzicală prin excelentă acordică și uniformă.

Dar factura muzicală capătă valențe noi în măsurile 9—10 prin introducerea ritmului sincopat, prin poliritmia interesantă din măsurile 12—13, 29—30—31—32 etc.

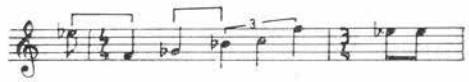
Să dăm un exemplu (m. 12—13) :



Analizînd acest exemplu, constatăm că el este în același timp o variantă a motivului x. Cu cît vom fi mai atenți la desfășurarea melodică, cu atît mai mult vom constata existența a nenumărate variante ale m.x. pe întreg parcursul liedului.

Putem spune că însăși ideea muzicală ce apare la a_1 (m. 12), și care domină prin profilul ei melodic-ritmic întregul lied, este derivată tot din motivul x.

Să mai dăm un exemplu (m. 28) :



care demonstrează legătura cu formulele ritmice-melodice prezentate anterior, unde o septimă era urmată de un interval de terță.

Aici septima este mică, și în consecință terța este majoră.

Liedul *Alegerea lemnului* este structurat în două secțiuni, avînd la început o *Introducere* și la sfîrșit o *Codă*.

El poate fi notat astfel :

Introducere cu o evidentă pedală

	A		B		Concluzia liniei vocale
pe si *bemol*	fr. I	fr. II	fr. I	fr. II	
m. 1—10	m. 11—16	m. 17—24	m. 25—32	m. 33—38	m. 39—40

Coda
m. 41—49

7. **Mai este cale** — G i u s t o, pătrimea = 88

Ambitusul vocal :

Încheierea ciclului *Flăcări negre* se realizează printr-o muzică complexă, atît ca expresie, cît și ca scriitură.

Pornind de la o expunere a pianului aparent simplă, la două voci, în care pe prim plan apar intervalele de terță, cvintă și septimă, frecvent folosite anterior, Pascal Bentoiu dă relief fluxului muzical, dinamizînd prima secțiune spre un punct culminant. Dar în loc de afirmarea conflictului dramatic și de rezolvarea acumulărilor tensive, autorul revine (în măsura 40) la o muzică de o mare concentrare a expresiei.

Factura muzicală, predominant acordică, amintește de liedul nr. 4 — *Doarme fecioara.*

Încet, încet, tensiunea dramatică crește din nou, pentru ca ea să devină evidentă la măsura 49.

Dar nici aici conflictul dramatic nu ia amploare. Autorul nu dorește să-și exteriorizeze sentimentele ; pentru el trăirea muzicală este atît de profundă, încît nici un gest nu trebuie să-i trădeze emoția de care este cuprins în momentul în care sculptează imaginea poetică :

„Și totuși mai aveți de mers
atîta gînd împreună :
trebuie să despicați pămîntul de sus,
trebuie să frămîntați văzduhul de jos.
Și-apoi mai este o cale
numită din greșală cea din urmă,
de fapt cea dintîi,
o cale printre văi, printre blînde coline,
printre lespezi de piatră surpate
și printre flăcări negre de chiparoși".

Întrucît această muzică nu cere sub nici o formă ideea de reprizăă tematică, autorul pune un accent deosebit pe scriitura pianistică, predominantă în desfășurarea muzicală.

Autorul renunță la factura acordică pentru a da printr-o scriitură polifonă (de altfel dominantă pe întreg ciclul) ideea de încheiere a acestor mici poeme muzicale.

Forma bipartită compusă este caracteristică acestui lied, și poate fi notată astfel :

A

a			a_1
fr. I m. 1—3	fr. II m. 7—12	fr. III m. 13—14 - 23	m. 24—38

B

b			b_1	
fr. I m. 39—44	fr. II m. 45—47	fr. III m. 48—52	fr. I m. 53—58	fr. II m. 59—65

Coda
m. 66—72

Centrul tonal este pe sunetul *la.*

În cele ce urmează, prezentăm o schemă-sinteză dedusă din analiza celor șapte lieduri ce alcătuiesc ciclul *Flăcări negre :*

Liedul nr.	Denumirea liedului	Expresie dominantă	Formă	Centrul tonal	Tempoul și măsura inițială	Numărul de măsuri
1	*Oglinda*	Filosofică-meditativă	Bipartită compusă	*la*	*Quasi lento* M.M. doimea = cca. 30	53
2	*Dulce așteptare*	Osmoza între eu și lume	Bipartită simplă	*mi*	*Quasi mosso* M.M. pătrimea = 60—63	37
3	*Monada*	Imposibilitatea cunoașterii absolute coroborată cu vehemența imposibilității atingerii acestui scop	Tripartită simplă	*fa*	*Allegro molto* M.M. pătrimea = 132	58

Liedul nr.	Denumirea liedului	Expresia dominantă	Forma	Centrul tonal	Tempoul și măsura inițială	Numărul de măsuri
4	*Doarme fecioara*	Extatică ; extaz în fața luminii ce rezultă din cunoaștere	Tripartită compusă	*si*	*Lento* M.M. doimea = 40	75
5	*Lava de gheață*	Sentimentul însingurării	Tripartită simplă	*re*	*Movimento sempre uguale* M.M. pătrimea cu punct = cca. 54	61
6	*Alegerea lemnului*	Meditație asupra destinului uman	Bipartită simplă	*si bemol*	*Poco lento* M.M. pătrimea = cca. 58	40
7	*Mai este cale*	Sentimentul drumului fără sfîrșit ce se deschide în fața oamenilor	Bipartită compusă	*la*	*Giusto* M.M. pătrimea = 88	72

1. Coloana a treia — care se referă la expresia dominantă în cele șapte lieduri — demonstrează prezența „culorilor sumbre" în acest ciclu :

2. Notînd pe un portativ centrii tonali, în ordinea apariției lor :

ajungem la următoarea constatare :

1—2—3 = începutul liedului șapte ;

2—3—5—4 = începutul liniei vocale a liedului *Lava de gheață ;*

4—5—6—7 = o variantă a motivului x.

Septima mică este urmată de o terță mică : 2—3 ; 4—5.

Această corelație există în linia vocală a mai multor lieduri.

3. Analiza formelor de lied prezentate în acest ciclu permite constatarea că liedul numărul patru este singurul cu o structură tripartită compusă.

Liedul nr. 4 — *Doarme fecioara* — este axul de simetrie a ciclului, atît în ceea ce privește dramaturgia muzicală, cît și în privința organizării structurilor.

După cum se poate constata, liedurile 1 și 7 au o formă bipartită compusă ; 2 și 6 o formă bipartită simplă ; 3 și 5 o formă tripartită simplă.

În legătură cu structura liedurilor, trebuie menționată ideea că Pascal Bentoiu nu este partizanul reprizelor identice ; de fiecare dată cînd contextul muzical cere o revenire la tematica inițială, el îi aduce modificări esențiale, așa cum se poate observa în liedul nr. 4, unde repriza este concentrată, avînd o structură monopartită, în loc de tripartită simplă, cum apare în prima secțiune.

4. Cel mai redus ambitus vocal îl găsim în liedurile nr. 3 și 5, iar cel mai amplu în liedul nr. 6. De altfel, liedul nr. 6 ne arată care sînt notele cele mai joase și cele mai înalte pe care le putem întîlni în acest ciclu.

9. Concertul pentru vioară și orchestră de Wilhelm Georg Berger [1]

Ne amintim ziua cînd, emoționat și fericit, Wilhelm Berger s-a întors de la Bruxelles ca proaspăt deținător al premiului întîi pe anul 1966, obținut pentru *Concertul de vioară și orchestră.*

Eram cu toții bucuroși de succesul său și, după felicitările cuvenite, l-am rugat să ne dea prilejul a-i asculta lucrarea imprimată pe bandă de magnetofon.

Peste cîteva zile am studiat pentru prima oară Concertul. De atunci a trecut mai bine de un an de zile, timp în care am reascultat de cîteva ori (din păcate nu în concerte publice) această interesantă și emoționantă compoziție.

Acum, cercetînd partitura „deslușim" cauzele pentru care audițiile repetate nu obosesc, ci, din contră, ne apropie de esența muzicală, fapt ce a determinat apariția acestor rînduri.

Dintre multiplele compoziții ale autorului în domeniul simfonic, vocal-simfonic și de cameră, această lucrare pare a fi sinteza unui drum lung, în care gîndirea și simțirea sa ne dezvăluie un univers muzical plin de profunzime și de vibrație umană.

Muzica sa nu poate fi ascultată „la rece", în mod obiectiv, întrucît desfășurarea muzicală captivează și ne convinge de autenticitatea mesajului.

Predominanța elementelor lirice, epice, cu unele impulsuri dinamice și dramatice, dau acestei muzici caracterul de poem.

Într-adevăr, Concertul poate fi comparat cu un poem, întrucît avem tot timpul impresia unei confesiuni — bineînțeles în graiul și cu mijloacele specifice muzicale.

Nimic exterior, căutat, de o mare simplitate și sobrietate, fără pasaje de bravură specifice genului, Concertul ne demonstrează în același timp marea măiestrie componistică la care a ajuns autorul, în subordonarea tuturor componentelor specifice expresiei muzicale.

[1] În Revista *Muzica*, nr. 9 din 1967.

După trecerea a 17—18 minute cît durează concertul, rămînem cu sentimentul că am ascultat o muzică ce ne înalță sufletește și pe care dorim s-o reascultăm.

*

Concertul pentru vioară și orchestră ne oferă ocazia de a consemna reușita în ceea ce privește modul de structurare a materiei sonore.

Deși alcătuit din patru mișcări : I. *Improvisazione ;* II. *Toccata ;* III. *Interludio ;* IV. *Monologo,* plus *Epilogo,* legate între ele prin *attacca,* Concertul în fond este structurat — în linii mari — pe principiul formei de sonată.

Funcțiile fiecărei mișcări sînt următoarele : Prima parte — *Lento ben sostenuto* — ține loc de introducere, iar după zece măsuri, la *Andante rubato, pensieroso,* odată cu începutul părții solistice, începe grupul principal [2].

Partea a doua — *Allegro con brio, fluente* — corespunde celei de a doua diviziuni, grupul secundar. Sfîrșitul acestei mișcări — *Andante dramatico* — readuce elemente tematice din grupul principal, și prin caracterul liniștit — *Calmo* — corespunde concluziei expoziției de sonată.

Odată cu apariția celei de a treia mișcări, se poate vorbi de începutul dezvoltării, care se împarte în două faze : prima fază este de fapt *Interludiul* propriu-zis, iar *Monologo,* cadența viorii solistice, reprezintă faza a doua.

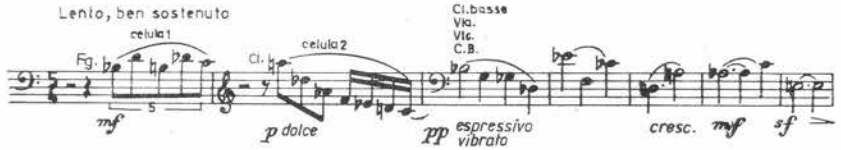
Epilogul corespunde reprizei formei de sonată, întrucît aici apar cele două profiluri tematice ce corespund primelor două mișcări, plus o *Codă.*

Cele spuse pînă aici în legătură cu forma muzicală dovedesc că Berger dezvoltă un principiu, o tradiție pe care o cunoaștem de la Liszt, de exemplu în poemul simfonic *Preludii* sau în *Sonata pentru pian în si minor* etc.

Meritul lui Berger constă în felul personal în care modelează materia sonoră prin tematica expresivă și bine conturată în care se fac simțite elemente modale (folosirea în general a complexului cromatic), prin îmbinarea principiilor omofonice și polifonice pe întregi suprafețe și în micro-structură, prin prezența și suprapunerea mai multor centre tonale, prin varietatea metro-ritmică etc.

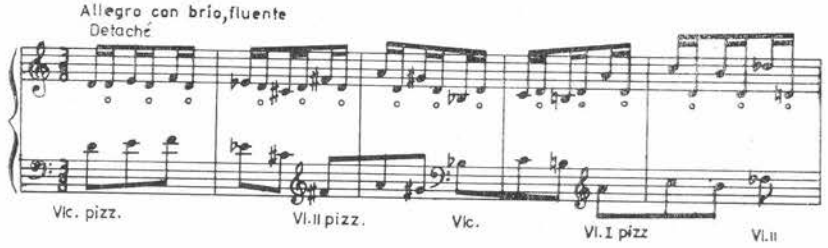
[2] Folosim aici termenul de grup principal — sau grup secundar — nu în sensul că el conține mai multe idei muzicale, ci pentru că diferitele elemente tematice aparținînd aceleiași teme capătă pe parcurs ample desfășurări.

Ideea muzicală centrală ce generează noi profiluri tematice o găsim în introducerea orchestrală. Desprindem de aici două celule (1 și 2), ce vor căpăta ample extinderi pe parcurs, și linia largă bazată pe folosirea complexului cromatic ce creează atmosfera specifică concertului :



Tema expusă de solist, transfigurează celula 1 și 2 (în cadrul grupului principal), dîndu-le alte dimensiuni. În mod special, celula 1 devine elementul central, pe care vioara și orchestra o vor prezenta — cu diferite mutații —, constituind embrionul tematic cel mai important în desfășurările următoare.

Iată cum va arăta imaginea grupului secundar — începutul *Toccatei* — dedus tot din tema introducerii :



Amplificarea acestei teme poate sluji și ca exemplu de îmbinare a unor principii de formă muzicală specifice atît stilului polifon cît și celui omofon.

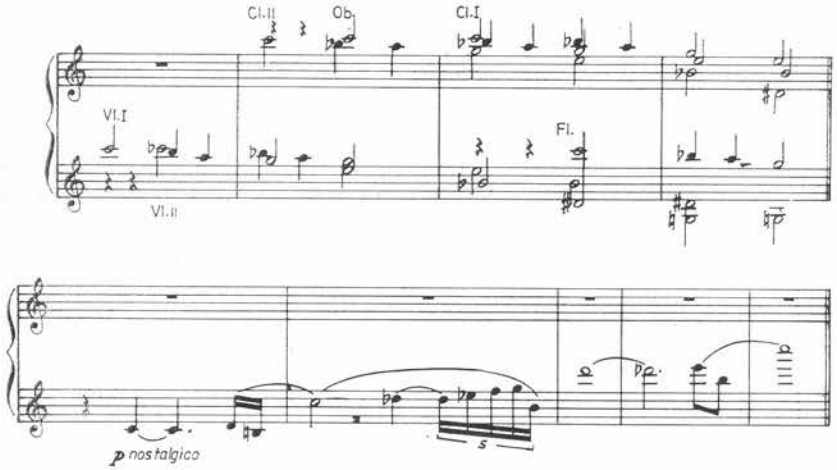
Toccata — pînă la *Andante dramatico*, de unde va apare după cinci măsuri concluzia — are forma unui *fugatto*, datorită expunerii pe diferite trepte a subiectului de mai sus (plus două măsuri de codettă), după care urmează prelucrări motivice ce fac parte din interludiile specifice acestei forme.

În același timp, datorită libertății de prezentare a vocilor — cu prelucrările respective — și faptului că la sfîrșit reapare tema pe același centru *re*, putem considera că forma toccatei este și de lied, avînd o structură tripartită.

Tot în legătură cu această temă, subliniem subordonarea ei atît ca atmosferă, cît și ca centru tonal primei teme.

În același timp, foarte colorat sună suprapunerea modului minor pe care vioara îl expune peste acordul major, ținut de coarde.

Pentru a încheia seria exemplelor, mai dăm unul în care se poate observa ce interesant complex sonor obține Berger prin folosirea și suprapunerea unor imitații bazate pe tema introducerii ; acestea sînt urmate de una dintre multiplele transformări pe care ideea principală — din partea întîi — le capătă în coda *Epilogului :*



Un rol important în acest Concert îl are orchestra. Partitura lucrării, realizată cu mare economie de mijloace, este deosebit de eficientă.

Pe lîngă numeroasele dialoguri între solist și orchestră, observăm grija autorului pentru a nu acoperi cu nimic vioara solistă ; în același timp protagonista capătă în permanență un suport armonic și dinamic ce conferă o sensibilă mobilitate formei muzicale.

Partea solistică este realizată cu o cunoaștere desăvîrșită a potențelor expresive și tehnice ale viorii. Ea realizează un tot muzical cu partea orchestrală, urmărind a scoate în evidență bogatul conținut muzical al Concertului.

10. Simfonia a III-a de Wilhelm Georg Berger [1]

Alături de importante lucrări muzicale ce constituie repertoriul curent al soliștilor și orchestrelor noastre, „Săptămîna muzicii românești" ne-a prilejuit și unele prime audiții.

Printre acestea, *Simfonia a III-a* de Wilhelm Georg Berger — interpretată cu atenție și dăruire de către Filarmonica de Stat „George Enescu" dirijată de Mircea Cristescu, un subtil și profund muzician — se remarcă în mod special prin monumentalitatea ei, prin conținutul profund uman, de un deosebit și puternic dramatism, prin măiestria cu care este realizată.

De altfel, cei ce urmăresc evoluția componistică a acestui talentat muzician constată că pe zi ce trece personalitatea sa artistică capătă contururi impresionante.

Tendința din ce în ce mai vădită de abordare a unei tematici profunde, complexe, rezultat al receptivității sale față de fenomenele vieții, ale umanității, îl determină pe Wilhelm Georg Berger să caute tot timpul elemente noi care să-l ajute la realizarea intențiilor sale cît mai autentic, cît mai convingător.

De aceea, în lucrările sale găsim imagini muzicale pregnante, sugestive, dublate de un deosebit echilibru al formei.

Compusă în anul 1964, *Simfonia a III-a* e formată din patru mișcări, care, privite în ansamblu, constituie două mari blocuri, în felul următor :

a) Prima parte — *Preludio, Allegro molto, dramatico e serioso* — este urmată prin *attacca* de partea a doua — *Allegro ;*

b) Partea a treia — *Interludio, Allegro assai, agitato* — este urmată de partea a patra — *Grave* (aici nu mai există indicația : *attacca).*

În acest mod, divizarea în două mari secțiuni apare evidentă și prin faptul că mișcările I și II pregătesc părțile III și IV.

În afara elementelor de structură, trebuie spus că din punct de vedere muzical prima parte — *Preludio* — constituie prin temele

[1] În Revista *Muzica* nr. 8 din 1965.

sale baza intonațională a tuturor mișcărilor. Prin acest procedeu, Berger asigură unitatea stilistică a Simfoniei, iar în plus, prin schimbările de profil ale temelor muzicale, conținutul de idei al lucrării se materializează, devine evident.

Programatismul *Simfoniei a III-a* (în spiritul său cel mai larg) poate fi rezumat la vechiul principiu filosofic al tezei, antitezei și sintezei.

În viață, și respectiv în artă (arta concepută ca formă a conștiinței sociale), există legi obiective în care situațiile dramatice, sau cele de liniște completă, nu se pot menține pe desfășurări ample fără contrariul lor.

În Simfonie, *teza* reprezintă prima idee muzicală din *Preludio,* iar *antiteza* ei, a doua temă din această mișcare.

Ambele, prin dezvoltările și transfigurările la care sînt supuse — pe întreaga Simfonie —, se influențează reciproc, ducînd spre *sinteză,* ce simbolizează încrederea în viață, în perspectivele ei.

Muzical, se poate observa și deduce această sinteză — între altele — și prin faptul că temele din ultima mișcare, bazate pe elementele din *Preludio,* capătă aici inversul profilului lor inițial.

De exemplu, prima temă din *partea a patra* preia caracteristicile ideii secundare — ale *antitezei* — din *Preludio,* iar tema secundară a acestei mișcări — *Passacaglia* — pe cele ale ideii principale — *ale tezei* — din prima parte.

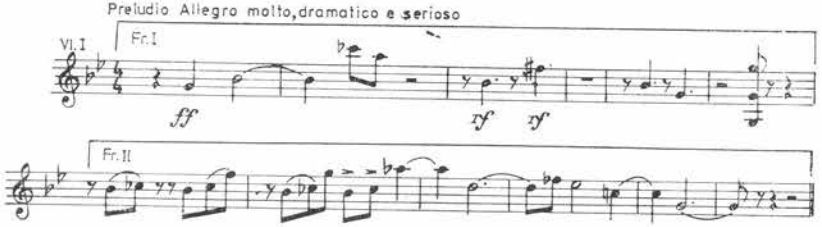
Analiza fiecărei mișcări — pe care o prezentăm în continuare — va demonstra bogăția mijloacelor de expresie, măiestria artistică pusă în slujba redării conținutului muzical al acestei simfonii.

*

Prima parte — Preludio — reprezintă, așa cum s-a mai spus, afirmarea principalelor idei muzicale, a sentimentelor dominante din Simfonie, iar pe de altă parte, pregătește psihologic atmosfera pentru dramatica parte a doua.

Prima temă — A —, *teza,* are un caracter energic, avîntat, și ne apare ca o chemare. Dramatismul interior se realizează puternic și datorită prezentării ei monodice de către coarde.

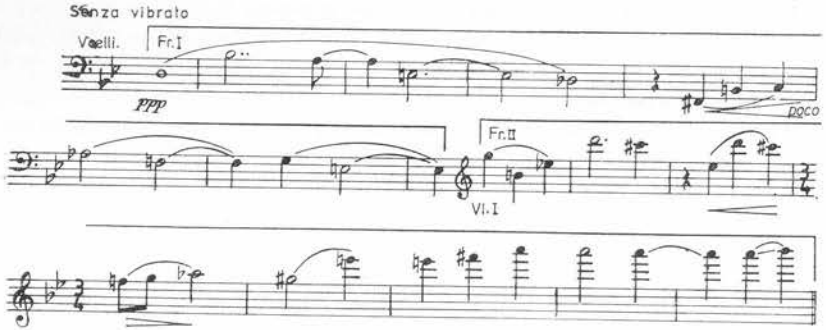
Avem aici o perioadă simetrică formată din două fraze (șase plus șase măsuri) cu centrul tonal pe *sol.* De altfel, această idee muzicală, atît în forma inițială, cît mai ales în transformările ei ulterioare, a determinat pe autor să numească *Simfonia a III-a* „dramatică" :



Două fragmente ritmico-melodice derivate din exemplul de mai sus (prezentate întîi de violoncele și contrabași și apoi de violinele I și II) constituie puntea spre tema secundară.

În contrast cu prima idee muzicală, a doua este foarte liniștită, calmă, de un profund lirism. Cu toate acestea, ea nu e complet străină de unele elemente intonaționale ale celei dintîi (a se vedea în mod special înrudirea cu fr. II) ; această impresie se accentuează și datorită prezentării monodice.

Expusă întîi de către viole și violoncele în ppp — *senza vibrato* — în prima frază, va apare în fraza următoare la violinele I — II în registre acute :



Punctul terminus al acestei teme ne aduce concluzia expoziției, o variantă a ideii principale. Aceasta subliniază dominarea, întoarcerea la starea inițială, pentru a pregăti trecerea către prelucrarea ei.

Destul de concentrată, desfășurarea bazată pe tema A și cu elemente figurative din B ne duce spre revenirea ideii, însă concentrată, adică pornind de la fraza a doua (acolo unde există o apropiere între cele două teme) și cu o clară tendință de pregătire a părții a doua.

În acest *Preludio* găsim o îmbinare a principiilor formei tripartite cu unele tendințe ale formei de sonată (expoziția, dezvoltarea etc.).

Partea a II-a poate fi caracterizată ca cea mai activă. Chemarea din *Preludio* își găsește aici o desfășurare plină de forță și tensiune. Nimic nu poate opri dinamismul acestei părți care ne poartă mereu înainte. Nici apariția grupului secundar, cu temele sale lirice calde, nu schimbă prea mult atmosfera inițială ; din contra, o completează și îi dă noi potențe.

Culminația dramatică a amplelor desfășurări muzicale o vom avea la sfîrșitul dezvoltării, unde schimbările și transformările tematice, suprapunerile diferitelor elemente muzicale creează o puternică încordare.

Dar această stare nu poate dura prea mult ; de aceea, ca o necesitate psihologică, a stabilității și încrederii în viitor, apare repriza. Ea nu este o reluare exactă a expoziției, ci aduce elemente noi, calitative.

Dacă expoziția acestei forme de sonată a fost concepută pentru a crea premisele dezlănțuirilor din dezvoltare, repriza, din contra, caută să scadă treptat tensiunea pentru a pregăti *Coda*.

Se întîmplă aici o cotitură în dramaturgia întregii lucrări. În nenumăratele simfonii, coda are de obicei funcția de a sublinia și întări caracterul muzical dominant al mișcării respective.

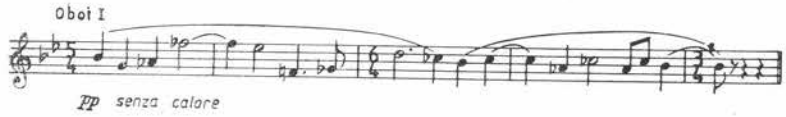
Aici însă, fără a se elimina o anumită pulsație interioară, se trece de la desfășurarea deschisă, combativă, a sentimentelor umane, spre una mai interiorizată. Explicația acestui fenomen o găsim în necesitatea de a se pregăti în mod treptat trecerea spre a doua mare diviziune a Simfoniei (al doilea bloc), unde profunzimea ideilor muzicale este oarecum diferită față de cele expuse pînă aici.

La fel ca și *Preludio*, partea a doua începe direct, fără introducere.

Elementul tematic primordial, de sine stătător, îl constituie un semnal bazat pe trisonul *sol minor*, peste care apare un trison de *la* cu cvinta micșorată.

Se poate spune că acest fragment muzical, pe care îl consemnăm cu litera *a*, capătă funcția de leit-motiv, el apărînd transfigurat atît în această parte, cît și în celelalte mișcări.

Expus de coarde, este urmat de o a doua idee muzicală, cu centrul pe *si bemol*, prezentată de oboi și fagot, pe care o consemnăm cu *b* :



Această temă este mai lirică și reprezintă o variantă a celei de a doua fraze din tema principală și din cea secundară a *Preludiului*.

Se revine la ideea *a* puțin concentrată, cu o figurație a violinei I ce amintește de tema secundară a *Preludiului*, și urmează din nou tema I, mai bogat expusă ca valori și cu centrul tonal pe *sol*.

După o pauză generală, reapare leit-motivul semnal, atît la coarde, cît și la suflători, atrăgînd după el o bogată amplificare dramatică.

Dar desfășurarea nu poate lua deocamdată proporții, pentru că totul descrește și, în fond, puntea pregătește grupul secundar.

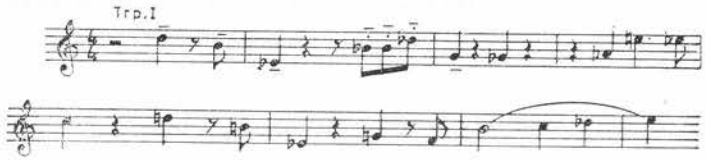
Grupul secundar are o formă tripartită, și spre deosebire de alte lucrări în care tematica acestui grup apare ca o opoziție față de grupul principal, aici temele secundare *completează* imaginea primelor idei muzicale.

Lucru logic, întrucît toată partea a doua este activă, dinamică, și nu-și va opri pulsația interioară decît la sfîrșit.

Prima temă secundară este, la fel, o variantă a elementelor din *Preludio*, expusă de fl. piccolo, dar mai cantabilă, mai transparentă. Pentru a nu se pierde impulsul ritmic al grupului principal, observăm la violina I și a II-a un tremolo pe o figură melodică-ritmică ce provine din aceeași sursă ca și tema.

Dacă centrul tonal al grupului principal era pe *sol*, aici centrul tonal e pe *do*.

A doua idee muzicală a grupului secundar :



este expusă de trompetă, cu un profil mai ritmic. Ea va căpăta un rol important în dezvoltare.

Revenirea primei idei secundare, îmbogățită cu unele elemente polifonice și o registrație mai suculentă, ne duce spre concluzia expoziției. Aici auzim trisonul secund și unele figurații tematice ce încheie expoziția și pregătesc pe un centru de *si* apariția dezvoltării.

Bazată pe principiul clasic al celor *trei faze*, dezvoltarea e foarte echilibrată și rezumă cele mai importante idei muzicale din expoziție. Ea urmărește un singur scop, și anume, de a duce tensiunea dramatică la cea mai înaltă expresie, ca rezultat al unor profunde și bogate stări sufletești — pregătind organic apariția reprizei. Nimic nu este aici în plus. Deși există o exprimare deschisă a gîndurilor și sentimentelor autorului, nu întîlnim nimic care să pară grandilocvent sau gratuit.

— *Prima fază*, bazată pe tema a doua a grupului secundar expusă de trompetă, are rolul de acumulare de intensități necesare fazelor următoare.

Aici apar din punct de vedere tematic : un *ostinato* ritmic la viori, trisonul-semnal, frînturi figurative din tema secundară, ce se suprapun, se înlănțuie într-o singură linie ascendentă.

— *A doua fază* include și elementul prim al grupului secundar, care aparent liniștește atmosfera pentru a izbucni cu cea mai mare forță în cele care urmează.

— *A treia fază*, așa cum s-a mai spus, duce dinamica dezvoltării pe o culme a zbuciumului interior, pregătind în același timp apariția reprizei.

Repriza, ce începe cu grupul principal, e bazată mai mult pe amplificarea semnalului-trison *a* și a temei derivate din ideile muzicale ale *Preludiului*. Ele nu pot liniști dintr-o dată puternicul impuls melodic-ritmic din dezvoltare.

Acest lucru se realizează mai ușor în cadrul grupului secundar, ce începe de data aceasta cu a doua temă.

Prima idee va apare însă după aceea, avînd o expresivitate mai mare, expusă de coarde, pe centrul tonal *sol*.

În continuare ar trebui să mai semnalăm un mic coral expus de suflători ; o ultimă zvîcnitură, și totul, începînd de la Coda, se pierde încet, încet. Nici trisonul-semnal, nici alte elemente tematice nu mai pot duce spre o nouă afirmare.

Un mic recitativ al flautului va fi urmat de cîteva acorduri conclusive în ppp, stabilind, fără nici un echivoc, sfîrșitul acestei mișcări pe nota *sol*.

Partea a treia — Interludio — ne dezvăluie o lume spirituală nouă, opusă celei anterioare. Muzica lui Berger nu ne mai duce spre culmi înaripate, de trăiri pline de patos, deși unele zvîcniri vor mai fi la început. Perioada afirmării sentimentelor deschise, active, a trecut ; acum locul lor e luat de alte stări sufletești, interioare, mai subtile, mai complexe. Avem impresia că ne aflăm departe, într-un loc singuratic, unde locul impulsurilor, al frămîntărilor îl iau umbrele serii ce se lasă încet, învăluindu-ne ca o mantie. Sîntem cuprinși de o emoție lăuntrică gîndind la ziua de mîine. Ce va fi ? Cum va fi ?

Universul sonor al *Interludiului* ne apare ca o meditație lirică, o relaxare necesară, înaintea unei mari confruntări.

Mijloacele de expresie sînt aici simple, dar pregnante. Pornind de la un motiv-semnal al trompeților, A, întrerupt de mici interven-

ții ale pianului și ale coardelor, ajungem treptat la partea centrală, B. Aici cvartetul solistic de coarde, sau de suflători (oboi, clarinet, corn englez, fagot), comentează într-un mod propriu aceleași frînturi tematice, ce se înlănțuie cînd mai liniștite, cînd mai ascuțite într-o singură linie muzicală.

Aceasta ne duce spre recitativul flautului, A, o vibrantă melopee sprijinită fie de pedala *re diez* — de la viole și violonceli —, fie de intervenția în ppp a timpanului. Sonoritatea scade din ce în ce mai mult, pînă ce se pierde cu totul.

Ca formă, *Interludiul* are o structură tripartită, bazată însă pe un singur element tematic principal provenind din *Preludiu*, cu centrul tonal pe *la*.

Partea a patra. Iată-ne ajunși la marea confruntare. Încep să se arate zorile, deznodămîntul dramei noastre muzicale se apropie de sfîrșit ; de acest final, în mare măsură, depinde ca programul *Simfoniei a III-a* să fie realizat.

Opoziția permanentă între teză și antiteză a ajuns într-un stadiu atît de încordat, încît sinteza devine o necesitate stringentă.

În viață, respectiv în artă, excesele, lipsa de echilibru duc la criză.

Iată de ce din punct de vedere psihologic, din punct de vedere al concepției și dramaturgiei muzicale această parte este cea mai dificilă.

Să urmărim modul în care Wilhelm G. Berger realizează cele propuse.

1. Forma aleasă de autor aici este de Sonată — concepută într-un mod personal —, ce se dovedește a fi cea mai adecvată necesităților sale de expresie.

2. Expoziția enunță elementele de bază tematice ce cuprind deja transformări muzicale decisive, cum ar fi :

a) tema întîi, calmă, meditativă, cu o nuanță pastorală, derivă din prima idee muzicală, energică, a *Preludiului ;*

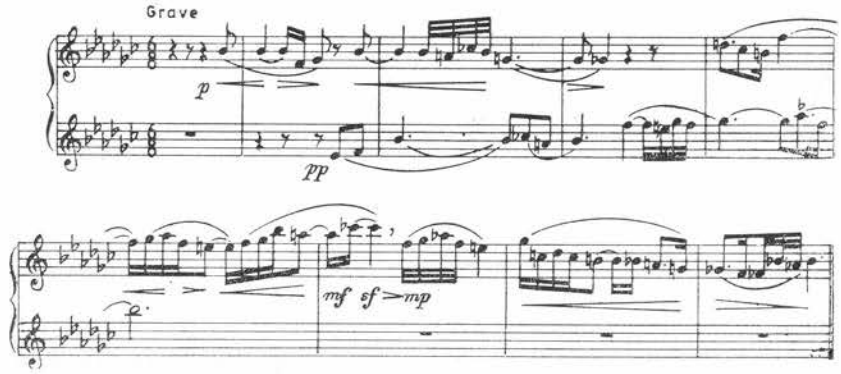
b) tema a doua, dramatică, derivă din ideea secundă lirică a *Preludiului.*

Pentru ca această metamorfoză să fie cît mai naturală, fără ostentație, ideea secundară este concepută ca o passacaglie, al cărei profil apare figurat încă în tema principală.

În plus, pe baza ei autorul realizează patru variații cu o puternică tendință dramatică, a cărei culminație va constitui un contrast sonor, subtil, cu dezvoltarea ce urmează.

3. Remarcăm că centrul tonal cu care începe finalul este *mi bemol* minor, iar cele patru variații ale passacagliei au fiecare cîte un alt centru, ascendent *(fa — la — do diez — mi diez).*

Pentru exemplificare dăm tema principală interpretată de oboi și contrapunctul ei expus de celestă :



Și acum tema Passacagliei expusă de violonceli și contrabași :

Deoarece ne este necesară o privire de ansamblu în această parte, nu considerăm util a intra în detalii. Semnalăm doar reapariția trisonului din partea a doua, dar mult îmbogățit prin elementele contrapunctice ale passacagliei. Rolul trisonului apare aici diferit prin faptul că ajută la crearea unei atmosfere de mare amploare, de forță și prestanță.

Iată așadar că expoziția dovedește în plus o orientare de conținut spre o afirmare a unor elanuri creatoare noi.

Fenomenul de acumulare a unor stări sufletești diferite ca nuanță față de cele anterioare îl observăm și în dezvoltare.

4. Dezvoltarea este structurată tot pe trei faze (ca partea a doua).

Faza întîi aduce o nuanță de contrast și este oarecum misterioasă după culminația din expoziție ;

Faza a doua, cu un aspect complet diferit de ceea ce a fost pînă acum în toată Simfonia, este un scherzando.

Dar profilarea temei nu este adusă complet, și e mai bine așa, întrucît e prea devreme pentru o astfel de stare sufletească.

De aceea, *faza a treia* pregătește repriza, care prin prezentarea mai bogată a temei principale îi dă acesteia mai multă vigoare.

În schimb, tema secundară, respectiv *Passacaglia*, apare la început mult mai transparentă, chiar cristalină, expusă în inversare de flaut. Ea se amplifică, luînd proporții. Este aici un moment psihologic de cotitură, de revărsare de patos și voință. Păcat, încă o dată păcat, că acest moment impresionant n-a fost amplificat de autor. El ar fi oferit ascultătorilor posibilitatea unei mari și puternici trăiri sufletești, pentru că e ultima culminație din Simfonie și cea mai pozitivă. În fond, drama interioară se termină aici ; tot ceea ce urmează aparține epilogului.

Remarcăm, de asemenea, că centrul tonal al *Passacagliei* ia un drum invers, descendent față de cel avut în expoziție, adică : *fa — do diez — la — fa*.

După această puternică creștere a dinamismului interior, e necesară o mică relaxare, ceea ce autorul ne-o dă, readucînd tema anterioară.

Urmează *Coda*, în care nu mai sînt necesare contraste ; totul descrește treptat, sinteza fiind deja realizată. Ea va mai fi subliniată atît printr-o expresivitate accentuată în care trisonul-semnal reapare pe centrul său de bază *sol minor*, cît și printr-o lumină nouă, o culoare armonică ce n-a existat pînă acum, *trisonul căpătînd o nuanță majoră*. Insistența pe acest major, după atîtea frămîntări ample în care predominau modurile minore, ne apare ca o exprimare interiorizată a unui simbol al viitorului, al încrederii în perspectivele vieții, ale umanismului.

Interesant e că trisonul *sol* major rămîne să domine într-o sonoritate scăzută, dar foarte convingătoare, întrucît apare ca o necesitate după un lung și complicat proces dialectic.

Ca încheiere, trebuie spus că o asemenea monumentală Simfonie poate fi analizată sub multiple aspecte. În mod voit am încercat o prezentare generală, urmărind îndeosebi corelația între conținut și formă.

Privită sub acest aspect, ea ne apare ca o continuare a celor mai bune tradiții ale muzicii clasice, romantice și ale secolului nostru.

Am putea spune că *Simfonia a III-a* de Wilhelm Georg Berger, prin bogatul conținut de idei și varietatea mijloacelor de expresie (dacă ne-am referi doar la folosirea complexelor cromatice), prin sinteza creatoare a formelor omofone și polifone în funcție de contextul muzical, întrepătrunderea lor, bogata paletă orchestrală, varietatea ritmică etc., ne apare ca o lucrare romantică, *însă de un romantism al zilelor noastre, contemporan*.

Se pot găsi filiere, influențe ale unor mari maeștri, ca Franck (între altele, folosirea principiului ciclic, dar într-un mod cu totul original), Enescu (ne gîndim la *Simfonia a III-a și Vox maris*, atît în ceea ce privește linia lor generală, cît și ca atmosferă, la folosirea eterofoniei în orchestrație), Șostakovici (prin dramatismul simfoniilor sale), dar nimic nu este aici epigonic, totul este asimilat organic și trecut prin sensibilitatea și gîndirea personală a autorului.

Compozitorul-teoretician Wilhelm G. Berger a realizat o lucrare de mare anvergură, care va fi audiată cu mult interes de iubitorii muzicii.

11. Particularități ale formelor muzicale [1]

Baza teoretică a formelor muzicale a trecut în ultimele decenii prin multiple transformări. Deși trăim o perioadă în care sînt deja acumulate nenumărate date noi, realizarea unei ample și profunde sinteze este o sarcină a viitorului. Afirmația se bazează pe apariția în ultimii ani a unor noi dimensiuni ce îmbogățesc și duc mai departe gîndirea muzicală a secolului nostru spre orizonturi încă insuficient conturate.

Fără discuție, cu toții observăm cum modalismul începe să domine gîndirea muzicală, antrenînd după sine mutații și implicații ce pot fi doar parțial descrise. Este vorba atît de noile dimensiuni ale modalismului provenit din creația populară, și care de multe ori se îmbină organic cu elemente structuraliste, cît și de concepții postserialiste ce se referă la funcția și rolul modurilor ce nu sînt deduse în mod obligatoriu din creația populară.

Desigur că elementele modale prezente în lucrările unor compozitori ca Musorgski, Debussy, Ravel, Skriabin, Stravinski, Bartok, Enescu etc. — și nu în ultimă instanță consecințele teoretice ale serialismului post-webernian și ale principiilor modale stabilite de Olivier Messiaen — au avut și vor mai avea un rol important în clasificarea multor probleme ale gîndirii modale contemporane.

Citățm o serie de lucrări teoretice românești ce își propun — alături de alte probleme muzicale — teoretizarea diferitelor aspecte ale gîndirii modale : volumele de *Armonie* de Alexandru Pașcanu, *Principii fundamentale în teoria muzicii* de Victor Giuleanu, *Studii de bizantinologie*, în care se teoretizează modurile respective, semnate de Gheorghe Ciobanu, Grigore Panțiru și Sebastian Barbu-Bucur, *Conceptul modal în muzica lui George Enescu* de Gheorghe Firca etc.

De asemenea, foarte importante sînt studiile semnate de Wilhelm G. Berger, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu și Octavian Nemescu, în

[1] Studii apărute în Rev. *Muzica* nr. 5—6, 1979 și nr. 2 1980.

care se reflectă noua concepție despre structurile și funcțiile modurilor contemporane, teoretizare cu atît mai importantă cu cît ea este confirmată de practica componistică a autorilor.

Alături de complexa problemă a modurilor, în ultimii ani apar tot mai mult lucrări în care centrarea tonală, trisonul major sau minor, sau, mai frecvent, conglomeratele sonore ce converg spre sublinierea unor fixări tonale, chiar dacă au un caracter pasager, ne atrag atenția în mod deosebit.

Nu afirmăm că ne vom întoarce la concepția tonală specifică perioadei clasice. Credem însă că emanciparea tonalității realizată de Schönberg prin desființarea granițelor între consonanță și disonanță a dus la o limitare a mijloacelor de expresie.

Nu știm cum vom discuta această problemă peste cîțiva ani, un singur lucru știm precis, că revenirea la unele aspecte ale tonalității — chiar dacă în unele cazuri este vorba mai mult de o culoare timbrală, și mai puțin de o funcție propriu-zisă — *nu este o modă*, ci o necesitate estetică-psihologică de exprimare.

Oare întîmplător din ce în ce mai mulți compozitori apelează la armonicile diferitelor sunete ca punct de plecare în organizarea și determinarea parametrilor unui opus muzical ? Nu este acest aspect rezultanta unor căutări temeinice după ce constați că alte direcții nu mai duc nicăieri ?

Foarte importante și chiar hotărîtoare sînt discuțiile și cercetările în domeniul modurilor și al implicațiilor tonale asupra arhitectonicii muzicale.

Din totdeauna, armonia a avut un rol determinant asupra formelor muzicale. Chiar dacă nimeni nu mai folosește astăzi formele clasice în accepțiunea secolului XIX și începutul secolului XX, se pot observa evoluții interesante, chiar la aceste forme, mai ales în perspectiva unor direcții de care am amintit anterior.

Printre formele clasice care s-au adaptat cerințelor vremurilor noastre trebuie să enumerăm : *forma de sonată*, care prin echilibrul ei face posibilă modelarea unui flux muzical cu totul diferit de cel în care predomină dialectica tonală ; *Variațiunile*, în special *Passacaglia*, în care *tema* poate fi înlocuită de o *serie*, de un *mod* de *intervale*, de micro-structuri melodico-ritmice mai concrete sau mai abstracte.

Elemente ale formei de *fugă* găsim în multiple variante, tot așa cum formele de lied își fac simțită prezența, în special prin tendințele de repriză.

De multe ori întîlnim așa-zisele *forme deschise*, în care compozitorii preiau doar anumite particularități din forma respectivă, cu preponderență cele expozitive, sau combină structuri diferite, așa cum, de altfel, a făcut și George Enescu în partea a II-a din *Sonata*

a II-a pentru violoncel și pian și în care mulează într-o unitate perfectă o formă de fugă cu una de sonată.

Faptul că forme polifonice cu multiple variante pot fi frecvent întîlnite în muzica secolului XX se datorează predominării gîndirii polifone. De altfel și noțiunea de polifonie a căpătat o extindere și o înțelegere mai largă. Există astăzi raporturi contrapunctice nu numai între voci sonore bine determinate, ci și între linii coloristice, dinamice și foarte frecvent pur ritmice, ca de exemplu în fuga pentru percuție din actul II al operei *Hamlet* de Pascal Bentoiu.

În unele compoziții observăm cum autorii își organizează micro și macrostructurile într-un mod cu totul inedit, din care rezultă concepte de forme muzicale unice, nu numai din punct de vedere al conținutului muzical, ci și din cel al arhitecturii. Se poate spune că în secolul nostru, în comparație cu secolul XIX, unde predomina o singură gramatică, se observă tendința ca fiecare compozitor să-și creeze propria sa sintaxă. În analizele ce vor urma acestei succinte introduceri, vom prezenta nu puține cazuri în care aceste afirmații vor fi din plin confirmate.

Întrucît discuția despre formă muzicală impune în mod implicit o referire și la conținutul muzical, subliniem ideea că, indiferent de orientarea estetico-filosofică a unui compozitor, în orice creație artistică trebuie să existe o unitate dialectică între conținut și formă.

Cu toții știm că termenul de conținut a fost răstălmăcit în multiple sensuri, de la dreapta spre stînga, și invers.

Introdus în estetica muzicală, termenul de conținut este în fond intraductibil în cuvinte. El este mai curînd o stare psihică, o trăire emoțională autentică, o înălțare spirituală determinată de subtilitatea unei comunicări sonore pline de semnificații. Ceea ce se spune sau se scrie despre un opus muzical poate fi asemuit cu o invitație care se dorește a fi cît mai atrăgătoare pentru a-l determina pe iubitorul de muzică să asculte respectiva compoziție și astfel să perceapă — în funcție și de pregătirea sa muzicală — acele stări de înălțare spirituală pe care anterior le-am notat ca intraductibile în cuvinte.

Dacă creierul omului, prin biocurenții pe care-i emană, constituie un punct de plecare în explicarea științifică a telepatiei, fiorul artistic transmis auditorului este o emanație profundă a spiritului uman, încărcătură complexă de idei și simțăminte, contopite și desfășurate într-o vibrantă și fluidă desfășurare sonoră.

Întrucît arta muzicală se desfășoară în timp, ea se percepe în primul rînd prin formă, dar unitatea dialectică ce există între conținutul muzical și forma sa face ca *auditorul să perceapă, odată cu forma, și conținutul propriu-zis.*

În practica muzicală nu găsim două lucrări cu același conținut, întrucît nici un compozitor nu se repetă. Trăind într-un spațiu și timp determinat, gîndirea și simțirea sa se află în permanentă transformare și influențare. El poate repeta anumite procedee, maniere folosite în alte lucrări, dar, în acest caz, fără o substanță muzicală generată de o idee și o trăire autentică, nu va realiza o operă artistică viabilă, ci un simplu hibrid, monoton și neinteresant.

În cele ce urmează ne propune a concretiza ideile enunțate anterior prin analize de lucrări simfonice, vocal-simfonice și camerale scrise de compozitorii noștri în ultimii ani, urmărind în același timp a demonstra înaltul nvel al măiestriei artistice la care a ajuns creația contemporană românească.

Simfonia a III-a de Pascal Bentoiu

Compusă în anul 1976 și alcătuită din trei mișcări, *Simfonia a III-a* reflectă din plin căutările autorului pe linia modelării unor forme inedite de exprimare.

Ca tematică, el pornește de la o idee a finalului primei sale simfonii, pe care o supune permanent unor substanțiale transformări, acest procedeu avînd drept consecință modelarea unei forme viabile, originale.

Un factor decisiv în organizarea și dezvoltarea fluxului muzical îl constituie noile resurse expresive, dinamice si coloristice pe care autorul le obține din sus-numita temă, prin folosirea și îmbinarea într-o concepție proprie a principiului monumentalismului cu cel variațional.

Prima parte este alcătuită din trei secțiuni despărțite prin pauze generale. În prima secțiune (A), predomină modul major, iar pe o factură de șaisprezecimi este expus un șir de gesturi orchestrale cu profil tematic. Acest șir este reluat liber, ducînd spre o culminație sonoră ce va fi întreruptă de G.P.

A doua secțiune (A_1) începe de la cifra de reper 13 — pag. 37 —, și pe aceeași factură dinamică de șaisprezecimi șirul de gesturi cu profil tematic capătă de astă dată un colorit armonic predominant minor.

Urmează o nouă amplificare a aparatului orchestral, pînă ce pauza întrerupe în mod dramatic discursul muzical.

De la cifra 23 — pag. 63 — apare a treia secțiune, în care tema inițială se transformă într-o serie, iar șirul gesturilor orchestrale este relevat într-o armonie pe bază serială.

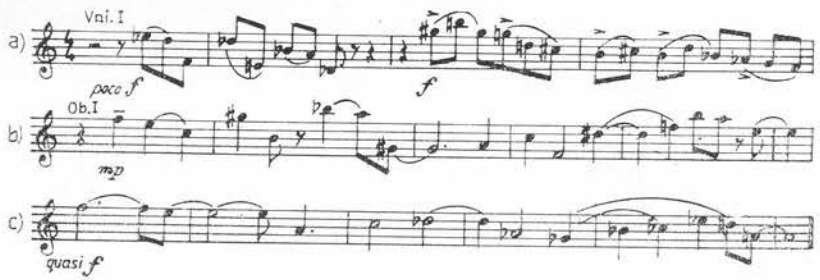
Amplificarea sonoră nu mai este — de astă dată — întreruptă, ci trece direct spre *Coda*, unde predomină tot elementul serial.

În rezumat, Pascal Bentoiu prezintă în prima parte o temă urmată de diverse variante ale ei în trei ipostaze : una în care predomină nuanța majoră, în a doua cea minoră, iar a treia este serială.

Liantul celor trei secțiuni este realizat de factura dinamică de șaisprezecimi, care nu se rezumă doar la caracterul motoric, ci își are o evoluție proprie, un profil melodic-ritmic în permanentă dezvoltare.

În plus, peste aceste două trasee importante se concretizează diferite gesturi constituite din acorduri placate sau ținute și intervenții melodice-contrapunctice. Trebuie să precizăm că în concepția autorului expunerile temei cu variantele amintite, plus diferite eșafodaje ritmice-polifonice se constituie *în gesturi muzicale*.

Redăm tema cu modificările ei principale :



Partea a doua este o *Passacaglie*, avînd ca bază de pornire o temă alcătuită din opt măsuri.

De șase ori tema pornește de la sunetul *mi*, și este prezentată fie în formă directă, fie în inversare. Urmează alte 12 variante în mișcare descendentă, din cvintă în cvintă, pînă ajunge din nou la sunetul de plecare *mi*, mai corect spus, *fa bemol*. De abia în ultimele două măsuri se vede că atracția mișcării era spre *la minor*, și că de fapt *mi*-ul cu care începea tema passacagliei avea rolul de treaptă a cincea.

Înainte de a începe prezentarea celei de a treia mișcări, este bine să precizăm că *Simfonia a III-a* are o centrare tonală foarte bine conturată, și anume :

partea I se încheie pe centrul *do ;*
partea a II, după cum am notat mai sus, pe centrul *la ;*
partea a IIII-a pleacă de la centrul *la* și se încheie pe *do*.

Partea a III-a se dezvoltă tot pe trei secțiuni — ca și prima parte.

În secțiunea întîi, factura de șaisprezecimi semnalată în prima mișcare se amplifică pe o linie ascendentă pînă ajunge la o expunere pe opt voci. În același timp se suprapun fragmente din tema passacagliei, în timp ce la suflătorii de lemn apar gesturi atematice, apoi seria din prima mișcare, plus acorduri placate.

Secțiunea a doua se bazează pe aducerea unui mijloc de expresie nefolosit anterior, și anume, 7 pagini de partitură numai cu *tril* (de la pag. 191), mai ales că autorul, prin nuanțe de *mp — mf — f — ff*, ce le schimbă la două, ulterior la mai multe măsuri, aduce o nouă culoare și pulsație dinamică pe o amplă suprafață.

A treia secțiune evidențiază linii melodice care se întretaie, în toate registrele orchestrei.

Particularitatea secțiunii constă în simplificarea progresivă a acestor linii. Ele sînt întîi linii de acorduri perfecte, apoi linii de cvinte goale, apoi linii de octave, care la rîndul lor se simplifică de la 3—4 voci pînă la 2 voci contrapunctice, apoi la unisonul orchestră pe 4—3—2 octave și, în fine, unisonul absolut, care ocupă 20 pagini. Cînd abordează sunetul *sol*, care a lipsit din toate cele 20 de pagini, autorul aduce *Coda*, construită din 12 acorduri identice pe fundamentala *do* și cuprinzînd totalul cromatic în zonele superioare.

•

Simfonia a III-a este un exemplu de lucrare în care se îmbină perfect principiile tradiției și inovației.

Un conținut bogat în sensuri, realizat într-o formă inedită, originală.

Simfonia a X-a de Wilhelm Georg Berger

Simfonia a X-a este o amplă construcție sonoră ce depășește, prin încărcătura spirituală și înaltul nivel al măiestriei artistice, realizările de pînă acum ale autorului în acest gen muzical.

Dramaturgia muzicală — de tip oratorial — ne dezvăluie multiple ipostaze în care cele două personaje, orchestra și orga, potențează discursul muzical prin monoloage, dialoguri sau se contopesc în exprimarea unui sentiment global, așa cum se întîmplă în impresionantul final.

Cu o eficiență maximă, Wilhelm G. Berger realizează o perfectă întrepătrundere atît între gîndirea și scriitura polifonă și cea omofonă, cît și între particularitățile specifice genului simfonic și cele ale concertului instrumental.

Structurată în patru mișcări intitulate sugestiv : *Melopeea*, *Allegoria*, *Aria* și *Fuga (quadruplă)*, lucrarea mai conține în interiorul fiecărei părți diferite episoade de mai mică sau mai amplă extindere, ce aduc prin varietatea expresiei și a dinamicii muzicale o diversitate și totodată unitate în monumentala desfășurare muzicală.

Catalizatorul tuturor acțiunilor muzicale, al universului sonor specific *Simfoniei a X-a* este *melodia*.

Suflul cîntului se extinde ca un amplu arc peste toate diviziunile și denumirile părților amintite anterior.

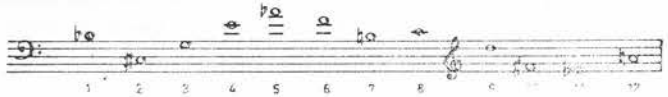
Dacă unele aspecte ale gîndirii și scriiturii muzicale specifice autorului le putem întîlni și în alte simfonii, ca de exemplu : folosirea unor forme deschise, multiple de mulțimi, de șiruri cromatice proporționate, recitative și anticipări tematice etc., în schimb cadența orgii cu care începe partea a II-a, *Allegoria*, este cu totul inedită prin funcția ei. Ea dezvoltă elementele tematice expuse în prima parte, *Melopeea*, și, prin varietatea culorilor timbrale și eficiența scriiturii acestui complex instrument, tensionează la maximum desfășurarea materiei sonore.

Cunoscut pentru excepționalele contribuții aduse în teoretizarea modurilor contemporane, Wilhelm G. Berger folosește în această simfonie un mod de 12 sunete ce conține totalul cromatic.

El este expus în prima parte, *Melopeea*, și va apare în aceeași formă doar la sfîrșit, contribuind prin această revenire la sublinierea reprizei.

În rest, fiecare sunet al modului este un punct de plecare pentru constituirea unui alt mod, și care — obligatoriu — trebuie să conțină relații intervalice total diferite de modul generic.

Iată modul generic :



Mai departe trebuie remarcată în mod deosebit tratarea orchestrei, în care grupurile instrumentale — lemnele, alămurile, percuția și coardele — sînt gîndite ca blocuri sonore, ca voci de sine stătătoare. Excepție face flautul, instrument căruia autorul îi acordă un rol solistic.

În mod special se remarcă valoarea instrinsecă a celei de a treia mișcări, intitulată *Aria*.

De fapt această denumire nu trebuie înțeleasă în sensul clasic, întrucît nu este vorba de o muzică ce se definește drept cantabilă, ci de o amplă prospecțiune în domeniul tensionării dinamice și coloristice orchestrale și în care materia muzicală este excelent modelată prin contururi melodice pregnante.

De fapt partea a III-a, *Aria*, prin notația pe partitură : *Allegro moderato dramatico ed insoluto* (pătrimea = 126), este ca gen un *Scherzo* ce se îmbină ulterior cu o *Toccată*.

Culminația simfoniei este fără nici o rezervă *quadrupla fugă*, o creație cu totul deosebită prin problematica muzicală și funcția ei psihologică-expresivă față de mișcările anterioare.

Cele patru subiecte, plus un contrasubiect obligat, sînt pregătite astfel : primele trei subiecte ale fugii apar în prima parte, *Melopeea*, contrasubiectul în partea a II-a, *Allegoria*, subiectele I—III—IV sînt prezente și în partea a III-a, *Aria*.

Prin această amplă pregătire, apariția subiectelor în partea a IV-a nu surprinde, ci dă o nouă dimensiune și semnificație ideilor muzicale auzite anterior.

Pornind de la această constatare și avînd în vedere că tempoul notat de autor pe partitură este *Andante* (pătrimea = 72), la care mai adăugăm că doar subiectele 1 și 2 sînt diferențiate, iar subiectele 3 și 4 sînt mai aropiate ca imagine muzicală de primele două, se poate ajunge și la concluzia că Finalul este o *Passacaglie* dublă, cu două teme.

În fond, permanenta prezență a unui subiect în desfășurarea muzicală, în timp ce eșafodajul polifonic se mișcă mai mult sau mai puțin strict, creează pînă la urmă impresia unei passacaglii.

În încheiere, vrem să subliniem și faptul că toată desfășurarea muzicală urmărește și pregătește în final, cu tenacitate și vigoare, culminația sonoră-expresivă a întregii simfonii.

Monumentală, copleșitoare prin înalta ei tensiune muzicală, *Simfonia a X-a* de Wilhelm Georg Berger transmite auditorului sentimente profunde, pline de încărcătură emoțională.

Sonata pentru vioară solo, „Echos", de Ștefan Niculescu

Sonata pentru vioară solo, „Echos", de Ștefan Niculescu este un document sonor în care viziunea compozitorului-teoretician se materializează într-o impresionantă realizare artistică.

Compusă în anul 1977 și structurată într-o singură mișcare, *Sonata* conține șapte secțiuni ce nu se contrapun, ele fiind perfect sudate, fiecare secțiune constituind, prin elementele constitutive ce le sînt caracteristice, o acumulare îndreptată spre culminația lucrării, aflată în secțiunile 5—6, *ffff sempre* (pag. 5 — sistemul 2).

Departajarea secțiunilor se poate totuși face, nu după criteriul cadențelor sau al pauzelor, ci după cel al *personajelor* incluse în respectiva desfășurare muzicală.

Termenul de *personaj* aparține autorului, și prin el Ștefan Niculescu caracterizează elementul muzical ce domină secțiunea respectivă.

Pornind de la acest punct de vedere, putem semnala prezența în *Sonată* a următoarelor personaje :

a) microtonie în gliss., sunete rapide ;
b) tremollo, ca efect de baterie ;
c) element melodic cantabil ;
d) două sunete pe coarde diferite, dinamizate prin presiunea arcușului ;
e) triolete din valori mici ce se repetă repede ;
f) varietatea nuanțelor, de la *ppp* pînă la *ffff* ;
g) combinarea acestor elemente.

Dar punctul de plecare, logica ce a generat această *Sonată*, nu este cea a organizării secțiunilor (ea este doar o consecință), ci gîndirea teoretică-științifică specifică autorului. Însăși denumirea lucrării — *Echos* —, ceea ce în grecește înseamnă *mod*, explică auditorului actul artistic urmărit de autor.

Pe lîngă această lămurire, mai sînt necesare o serie de explicații care pot să ne ajute la înțelegerea factorilor ce au generat respectiva lucrare.

Ștefan Niculescu are convingerea că în cultura muzicală a Europei predomină două tipuri arhitectonice : unul pe care îl denumește *continuu*, și al doilea *discontinuu*.

Muzica lui Richard Wagner sau *Doina și Cîntecul lung* fac parte din prima categorie. Forma, în aceste cazuri, se încheie după epuizarea întregii materii (vezi caracteristicile melodiei infinite la Wagner).

În schimb, în arhitectonica de tip *discontinuu* există rupturi între structuri, așa cum găsim la Igor Stravinski, în lucrarea autorului *Scene*, în jocul și colindul popular, dar și în ideea de ritornella. Aici există de obicei blocuri sonore care puse cap la cap creează forma mozaic.

În ceea ce privește *Sonata pentru vioară solo*, ea are la bază o formă de tip *continuu*, dar în ea coexistă și elemente mozaicale. Este de fapt o muzică cu elemente ce se opun, dar coexistă, nu se anulează.

Am lăsat în mod intenționat la urmă explicațiile despre concepția modală a lui Ștefan Niculescu, întrucît în ea găsim *simburele adevărului*, dacă putem spune așa, drumul de înțelegere a logicii spirituale și de organizare ce domină această lucrare.

Pornind de la analiza atentă a modului diatonic — *do major* — cu cele cinci tonuri și două semitonuri, printr-un calcul de notație și permutații, Ștefan Niculescu a reușit să creeze 21 de moduri diatonice.

Trecerea de la un mod la celălalt se face fără șocuri, întrucît există cîte șase sunete comune între modurile ce alternează.

De fapt, aici găsim aplicat principiul modulației diatonice cu pivot comun. Cele 21 de moduri sînt o explorare a posibilităților ce le oferă tonalitatea.

Pornind de la principiile anterioare, autorul a realizat și un tip de mod microtonic, care și el permite permutații. Ținînd cont de coexistența modurilor diatonice cu cele cromatice, precizăm că pînă la culminație predomină modurile diatonice, după care pe prim plan apar cele cromatice, ca în final să predomine iarăși modurile diatonice.

Întrucît la început am precizat că *Sonata* este alcătuită din șapte secțiuni, este acum momentul a arăta că în fiecare secțiune apar cîte trei moduri diatonice.

Există pe parcursul *Sonatei* tendința de a introduce din ce în ce mai accentuat valori mici. De asemenea, glissando-ul de la început devine tot mai evident, pentru ca în culminație toate sunetele să fie în glissando.

În concluzie vrem să spunem că-n practica de zi cu zi întîlnim situații cînd despre o lucrare se dau foarte multe explicații teoretice, dar care la audiție nu se justifică.

Alteori ne mirăm cît de puțin pot spune unii compozitori despre lucrările lor. În cazul de față, putem spune că analiza și audiția *Sonatei pentru vioară solo* demonstrează o perfectă unitate între ceea ce spune și ceea ce realizează din punct de vedere artistic Ștefan Niculescu.

Canti per Europa de Theodor Grigoriu

Preocupat de a găsi un mod de exprimare cît mai adecvat gîndirii și simțirii sale muzicale, după îndelungate cercetări și experiențe, Theodor Grigoriu imaginează o tehnică novatoare bazată pe *fascicole sonore*.

Sintaxa aceasta care este o „melodie acompaniată" cu fascicole vine mai de departe. Ea există chiar și în pedalele orchestrale ale clasicilor, după cum o putem afla și la Schönberg în cele *Cinci piese* pentru orchestră etc.

Luigi Nono o adaptează și o tratează primul cu o anumită consecvență. Desigur, el pleacă de la serialismul post-webernian ; fascicolul sonor am putea spune că vine :

a) în trecut, din isonul străvechi, din pedalele clasicilor ;

b) în prezent, din „tape music" — tehnologie de benzi cu sunete drepte, din muzica electronică, heterodină etc.

Dorind a umaniza principiul fascicolelor sonore, Theodor Grigoriu prelucrează și dezvoltă tradiția veche preluată din muzica de cult, vocală, și anume, *isonul străvechi*, dîndu-i astfel o nouă direcționare.

Prima lucrare realizată pe principiul fascicolelor sonore a fost *Elegia Pontică*, compusă în anul 1969 pe texte de Ovidiu. Îi urmează *Tristia*, compusă în anul 1973, pentru coarde și alămuri (trei trombe și trei tromboane).

Lucrarea a fost scrisă în amintirea lui Ionel Perlea.

Canti per Europa, compusă în anul 1976, este deci a treia lucrare din acest ciclu.

Printre multiplele caracteristici posibile prin care se poate defini această concepție este și aceea că fascicolele sonore ar fi — într-un sens larg — ceea ce numim factură orchestrală și în care

se includ suprapuneri de linii permanente și întrerupte, melodice — contrapunctice — obstinate — armonice — dinamice — coloristice.

Pentru caracterizarea arhitectonicii sale, autorul a inventat un termen, și anume : tectonica (vine de la arhi — *tectonica).*

Tectonica reprezintă — după cum afirmă autorul — o structurare primitivă, o asamblare de elemente care nu și-a găsit încă legi superioare de ordonare a materialului sonor.

Anterior am precizat că Luigi Nono a folosit ca bază a concepției sale *serialismul post-webernian*, iar Theodor Grigoriu pe cea a *isonului*. Adăugăm că tectonica realizată de Theodor Grigoriu este mult mai diversificată prin folosirea unor moduri proprii alcătuite din 8—9—10 sunete.

În *Canti per Europa* este exclusă orice tendință de repriză, și pe parcurs autorul a mai inclus și moduri indiene și grecești antice.

Oratoriul *Canti per Europa* — pentru cor și orchestră — este o puternică chemare spre o mobilizare a tuturor oamenilor împotriva declanșării unui nou război mondial.

Ideea de bază, lupta pentru pace, este subliniată și de *moto*-ul înscris pe partitură și aparținînd lui Michelangelo : „Dacă e să mă treziți să văd tirania renăscînd, lăsați-mă să dorm". Oratoriul este alcătuit din patru părți, denumite de autor *fresce*.

Cîteva cuvinte despre sensul pe care autorul îl dă noțiunii de frescă.

Trei sînt elementele constitutive ale unei fresce :

1. pictură fără ramă ;

2. compoziție de ansamblu cu care luăm un contact direct, integral ;

3. detaliile sînt *așa cum dorește artistul :* savante sau naive.

Aceste trei elemente — concepute de autor — se constituie într-un *dispozitiv* (al treilea element fiind factorul determinant) care-i permite autorului organizări și asamblări ale materiei sonore de la cele mai simple la cele mai complexe.

Fresca I — Răpirea Europei — este alcătuită din două ample secțiuni : una orchestrală, avînd rolul unui preludiu ce ne introduce în atmosfera intonațională și expresivă a oratoriului, și a doua, unde se amintește de momentul în care Zeus o fură pe Europa.

Ceea ce cîntă orchestra este construit pe moduri indiene, iar apariția lui Zeus, pe modurile de 8—9—10 sunete. Se introduc în desfășurarea muzicală și moduri grecești antice, în momentul în care începe povestirea Mitului, pe versurile lui Rimbaud.

Elementul principal ce articulează forma muzicală este succesiunea acestor trei tipuri diferite de moduri prin care se creează schema : *a—b—c*.

Fresca II — Copilăria demiurgilor — este o toccată în care modurile de 8—9—10 sunete ocupă un rol important.

Există aici o organizare pe trei straturi.

O secțiune în care participă numai orchestra și în care predomină sunetele repetate, motive și contururi melodice ample.

Atmosfera devine tot mai încordată, dramatică, acumularea atingînd o tensiune puternică în momentul în care intervine corul (fiecare partidă este divizată în acut, mediu și grav) strigînd orașele în care au avut loc, în decursul istoriei, războaiele crîncene. (Aceasta este a doua secțiune.)

În secțiunea a 3-a se aude apelul patetic al lui Rimbaud, ca luptele fratricide să înceteze. Aici se creează o relaxare a tensiunii printr-o temă expusă de cor.

Fresca a III-a prezintă imaginea unei Europe distruse. În interiorul frescei apar micro-tablouri avînd o succesiune determinată de apariția muzelor.

Cîntul muzelor despre pămînt constituie liantul întregii desfășurări.

Întîi apare muza poeziei, prezentată prin versurile lui Mihai Eminescu. O evocare orchestrală a *Voronețului* distrus constituie simbolul muzei arhitecturii. Urmează din nou muza poeziei, prin versurile lui Shelley.

Muza sculpturii este reprezentată de *Frumoasa Uta*, urmată de un alt vers din Eminescu. Tot aici putem auzi un contur melodic gregorian.

Pe parcurs mai apar versuri de Garcia Lorca — în care este vorba tot despre pămînt ; îi va urma *muza muzicii*, reprezentată prin versuri de Reiner Maria Rilke. Aici autorul folosește un fragment din *Patimile după Matei* și basi din *Simfonia în sol minor* de Wolfgang Amadeus Mozart care îndeplinesc funcția unui *Cantus firmus*.

Muza poeziei apare din nou, pe versuri de Pușkin ; îi va urma *muza picturii*, după *Primăvara* de Botticelli, o evocare mai liniștită în care apare o rază de lumină și speranță.

Fresca a IV-a — Imn lui Apollo, pe versurile lui Dante din *Divina Commedia* — prilejuiește autorului dezvoltarea unor moduri și armonii inedite.

Preluînd din Dante patru terține, autorul va folosi pentru fiecare vers o altă armonie, și în mod special armonii ce n-au fost folosite anterior.

Deci 12 climate armonice, denumite de autor „băi armonice", care pregătesc ultimul vers, al 13-lea, conclusiv, în care se ajunge la tonalitatea luminoasă a lui *re major*. Goethe spunea că *re major* este „tonalitatea pămîntului".

Adăugăm că în timp ce se succed cele 12 climate armonice apare perpetuu, suprapus, un motiv preluat de la templul din Eleusis, găsit de autor într-o colecție muzicală la Paris.

*

În această succintă prezentare n-am putut să facem o analiză a tuturor elementelor ce s-ar fi cuvenit discutate. Am vrut doar să subliniem acele date care i-au permis lui Theodor Grigoriu să-și organizeze și să-și desfășoare materia sonoră după principiile enunțate la început.

Recomandăm studierea acestei partituri atît pentru exemple de grafie, de punere în pagină a unui complex discurs muzical, cît și pentru modul în care se articulează forma muzicală — în întreaga ei desfășurare și pe multiplele ei secțiuni.

Canti per Europa constituie una dintre cele mai reușite compoziții realizate de Theodor Grigoriu și în care unitatea dintre conținut și formă este perfectă.

Așa cum am afirmat la început, scopul acestor analize este de a demonstra atît fantezia gîndirii muzicale și spiritul de inovație ce preocupă pe compozitorii noștri, cît și rezultanta artistică impresionantă la care se ajunge cînd teoria și practica componistică se îmbină într-un chip atît de fericit.

Și ceea ce am prezentat este doar un episod al unui amplu și diversificat serial muzical.

Simfonia a II-a de Nicolae Beloiu

Compusă în anul 1976 și alcătuită din trei mișcări contrastante ca expresie și punere în pagină, dar foarte unitare ca gîndire și dramaturgie muzicală, *Simfonia a II-a* se înscrie printre valoroasele lucrări de acest gen ale școlii muzicale românești, în ultimul deceniu.

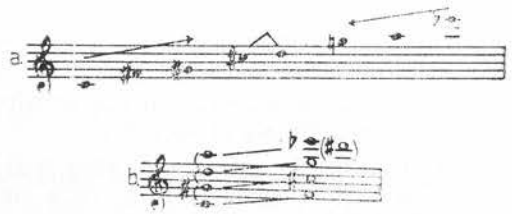
Deși complexă ca organizare arhitectonică, scriitură orchestrală, limbaj polifon-armonic-ritmic, *Simfonia a II-a* își dezvăluie multiplele ei stări expresive celor ce urmăresc cu atenție derularea mesajului muzical.

Înainte de a prezenta elementele inedite ale acestui opus, să precizăm că ideea de bază ce a declanșat și determinat modelarea fluxului sonor a fost *dorința autorului de a realiza o simfonie concertantă*.

În funcție de acest obiectiv, Nicolae Beloiu și-a conturat strategia muzicală, alegînd și cizelînd fiecare detaliu. Să le enumerăm pe cele mai importante.

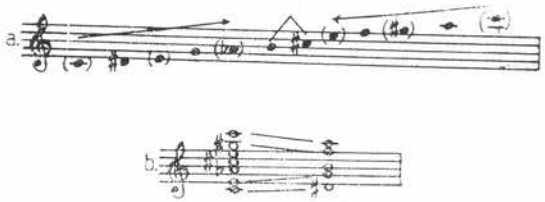
1. Folosirea a două moduri : modul octotonal, nonoctaviant, și al doilea, nonotonal, nonoctaviant.

Primul mod :



Un rol important îl au aici intervalele de cvartă și cvintă (perfecte, mărite și micșorate).

Al doilea mod :



În acest mod, intervalul de bază este terța mică, prin notarea separată a sunetelor din paranteze.

Aceste structuri de bază generează, pe traseul întregii lucrări, o lume complexă de interferențe și relații armonice între cele două moduri.

Din primul mod autorul realizează 6 structuri, iar din al doilea (secundă mărită sau terță mică plus semiton, cu o singură excepție), 4 structuri.

2. *Un rol determinant în Simfonie îl are orchestrația*, element constitutiv al procesului de creație, domeniu în care autorul pare a cunoaște toate tainele.

Aducînd în dezbatere o amplă orchestră cu cîte 4 instrumentiști pentru fiecare grupă (în afară de fagot și tuba), plus 2 timpani, arpa, pianoforte și coarde (autorul recomandă o anumită dispunere în scenă), Nicolae Beloiu realizează prin asociații de timbre multiple nuanțe expresive, coloristice și dinamice.

Un act de voință componistică îl constituie și faptul că *pe parcursul Simfoniei nu apare nici o dublare*.

Fiecare instrument își are propriul său drum, propria sa individualitate, angrenat într-un amplu și complex ansamblu orchestral.

3. *Analiza arhitecturii muzicale*

Iată un domeniu în care elementele inedite apar de la primele măsuri.

Autorul denumește prima parte *Ricercar*. Analizînd partitura, observăm că de fapt noțiunea de Ricercar *își păstrează aici doar caracterul expozitiv*. De fapt prima parte îmbină elementele ricercarului cu cele de sonată. (În acest context, ambii termeni au un sens relativ.) Mixturile devin posibile datorită predominării unei gîndiri muzicale *polifone* ce își pune amprenta pe întreaga simfonie.

Așa se face că prima parte debutează cu expunerea *unor idei muzicale (principale)* — pag. 1—14 — mai întîi de către suflători și apoi de coarde, în care se detașează o pulsație ritmică de șaisprezecimi ce o vom reîntîlni în diferite ipostaze și în celelalte mișcări.

Urmează un *al doilea grup de idei muzicale (secundare)* — pag. 14, măsura 81 — în care se observă o însăilare de cînturi, contrastante ca expresie față de primul grup de idei muzicale.

De la pag. 21 — măsura 121 — urmează (ceea ce în forma de sonată ar fi echivalentul dezvoltării) o succesiune dinamică a unor idei (de parcă ar fi o proiecție cinematografică) ce duc spre confruntări — uneori — violente.

Două aspecte surprind în această suprafață ce se extinde pe parcursul a 19 pagini.

Mai întîi prezența ritmică de șaisprezecimi, dar nu în forma sa compactă, ci divizată, și o nouă potențare melodică a ideilor din grupul secundar, ce ne dezvăluie noi resurse expresive ale imaginilor muzicale anterioare.

În al doilea rînd, autorul pune accentul pe realizarea unui amplu dialog între grupuri de instrumente, obținînd astfel o creștere a dinamicii fluxului sonor și o colorare evidentă a paletei orchestrale.

La cele spuse pînă acum trebuie să adăugăm și permanenta prezență a imitațiilor stricte și libere la diferite voci și ale căror desfășurări pe orizontală favorizează, prin suprapunerile pe verticală, apariția unor complexe armonice inedite, conținînd sunetele modurilor enunțate la început.

Dacă ceea ce urmează de la pag. 40 — măsura 238 — ar fi conținut o revenire la ideile inițiale, am fi putut vorbi de o repriză ; în acest sens referirea la forma de sonată ar fi fost pe deplin justificată.

Dar Nicolae Beloiu nu urmează acest traseu, ci aduce o *Coda*, unde treptat reduce tensiunea dramatică la limită.

Să consemnăm și alt fapt. „Personajele" dominante ale primului grup de idei muzicale sînt pianul și timpanii, în special cînd este necesară impulsionarea desfășurărilor muzicale cu ritmul de șaisprezecimi.

Or, în *Coda*, timpanii sînt folosiți la diminuarea tensiunii sonore prin comprimarea și divizarea elementelor ritmice, aducînd și căpătînd prin această prezență *caracterul simbolic de sinteză* a tot ce a fost.

Și acum, la încheierea primei părți, precizăm că forma acestei mișcări — în sensul strict al noțiunilor — nu este nici ricercar, nici sonată, dar putem foarte bine s-o considerăm ca o *îmbinare între principiile acestor două structuri : Ricercar-Sonată.*

Partea a II-a, foarte contrastantă față de prima mișcare, ne introduce și ne poartă într-o lume în care domină zona lirică, a liniștii interioare. O scriitură în care domină cadențe, recitative și o Arie, cu o punere în pagină transparentă, ne dă impresia unei metamorfozări, a trecerii de la genul simfonic la cel cameral.

Avînd o formă liberă (nu poate fi încadrată în nici unul dintre tiparele clasice), partea a doua este structurată în patru secțiuni plus o Coda.

Prima secțiune — pag. 43 — începe cu o expunere liberă a flautului alto, o cadență foarte expresivă ce amintește de un cîntec lung (cu prezența secundei mărite), peste care se suprapune ulterior un coral cîntat în surdină de coarde și cu intervenții ale alamei, tot cu surdină. Urmează un recitativ al flautului, cu preluări — fragmentare — la restul orchestrei, și care pregătește apariția unei a doua cadențe la violă solo.

De aici — pag. 49 — începe a doua secțiune.

De astă dată cadența este mult mai amplă, conținînd și mai multe elemente de virtuozitate.

Ea va fi urmată de o Arie cîntată de coarde, o frumoasă și rafinată împletire polifonă, de o mare expresivitate și respirație melodică, și punctată de un coral al suflătorilor.

Bineînțeles, totul se desfășoară în sonorități estompate.

Intervenția harpei (pag. 55) marchează încheierea secțiunii (partea a II-a se cîntă fără pian) și totodată trecerea spre a treia secțiune.

Acum este rîndul oboiului, clarinetului și cornului englez de a expune un șir de recitative la care se asociază trisoane enunțate de suflătorii de alamă (un ciclu ascendent de cvinte).

De la pag. 59 reintră flautul alto cu o scurtă cadență în care primele note sînt identice cu începutul cadenței din prima sa intervenție.

În acest mod se *schițează* o intenție de repriză. De fapt, această a patra secțiune pregătește și prin solo-ul de violă trecerea spre *Coda*.

A patra secțiune este cea mai concentrată.

Coda — pag. 62—63 — este o scurtă rememorare a cîtorva celule melodice-ritmice într-o calmă și interiorizată atmosferă.

Partea a III-a. Denumirea acestei mișcări notate de autor pe partitură este de *Variațiuni perpetuum*. În același timp, în programul de sală, Nicolae Beloiu precizează : „În ultima secțiune se întrepătrund organic forma unei ample *Ciaccona* cu trei mari valuri variaționale, pulsația unei *Toccata* și alura unui *Motto perpetuo*".

Obișnuiți — după prima parte — cu îmbinări de structuri, observăm că ceea ce permite o astfel de tratare este însuși punctul de plecare, *adică tema*.

În orice variațiune factorul determinant este ideea muzicală inițială, indiferent de profilul ei.

Partea a III-a debutează cu o temă alcătuită din șaisprezecimi (o variantă preluată din prima parte) lipsită în general de ceea ce obișnuim a numi melodie.

Ea se prezintă ca *mici încrustări melodico-ritmico-armonice*, ce prin amplificarea lor orchestrală dau naștere unei stări expresive ce emană atît energie și dinamică muzicală, cît și variate culori și timbre sonore.

De notat că acest profil melodic-ritmic-armonic este susținut permanent de un ritm de optimi expus de timpani.

În cele ce urmează nu vom intra în detaliile fiecărei variațiuni, dar socotim necesar a prezenta particularitățile fiecărui episod.

În ceea ce privește însăși tema (în continuare o vom denumi așa), ea se desfășoară între pag. 64 și 70. Se expune în trei faze în care predomină : celule de *patru șaisprezecimi, opt și douăsprezece șaisprezecimi*, plus o mică concluzie de patru măsuri.

Prima variațiune este construită din fraze melodice simple, elegante, ce sînt cîntate în piano de coarde (con sord.), suflători de lemn, trompete și harpă. Din cînd în cînd, cîte o formulă de patru șaisprezecimi amintește de tema inițială.

Variațiunea I se desfășoară între măsurile 44 și 87.

O măsură de pauză generală separă variațiunea I de a II-a. În *a doua variațiune* (măsurile 88—184) există o permanentă creștere a tensiunii sonore. Dramatismul ei duce tot mai mult spre un punct culminant, unde tema principală din prima parte este expusă de suflătorii de alamă, în sonorități ample.

O adevărată fanfară ce contrastează puternic cu sensibilitatea lăuntrică a imaginilor muzicale din prima variațiune.

A treia variațiune începe în forte și cu revenirea în prim plan a timpanilor ; se definește prin recapitularea elementelor audiate anterior și anume : profilul de bază al variațiunilor, cînturile și efuziunile lirice din grupul secundar de idei muzicale din prima parte, toate îmbinîndu-se și conducînd tensiunea dramatică spre ultimul punct culminant, aflat la măsurile 244—245.

De la măsura 246 atmosfera se liniștește treptat pînă la nuanța de pp. Acest fragment poate fi considerat drept *Coda* ultimei părți.

•

Și acum, la încheierea acestei prezentări, adăugăm că practica muzicală demonstrează (pentru a cîta oară ?) că forma muzicală nu este niciodată o schemă fixă.

Fiind rezultanta unei gîndiri și simțiri muzicale, ea se conturează în funcție de talentul și sensibilitatea, de mesajul muzical pe care un autor dorește să-l transmită.

În cazul compozitorului Nicolae Beloiu, simfonist prin excelență, dar totodată pasionat pentru muzica de cameră instrumentală, cu o largă predispoziție pentru muzica lirică, interiorizată (așa se explică cînturile, permanentele pedale melodice, multiplele culori și timbre sonore), dar și cu certă dorință de a-și potența discursul muzical spre culminații dramatice, uneori aducînd sonorități aspre, dure, modelarea formei este atît de perfectă, încît nu se poate vorbi de ea fără referire la conținut, și invers, întrucît *fiecare element este în același timp și formă și conținut*.

Încheiem această analiză cu un citat din prezentarea făcută de autor simfoniei sale :

„În ultimă instanță, mai important de considerat este experiența lăuntrică investită în travaliu, ce a căutat să exploreze o largă arie de stări expresive, cu complicitatea inepuizabilelor resurse de comunicare ale cîntului instrumental-orchestral".

Concertul pentru pian și orchestră de coarde de Dan Constantinescu

Concertul pentru pian și orchestră de coarde (1963) de Dan Constantinescu atrage în mod special atenția atît pentru profunzimea și expresivitatea ideilor, a desfășurărilor și arhitectonicii muzicale, cît și pentru faptul că el încheie o etapă de creație, dar conține în același timp elemente de limbaj și structură ce se vor cristaliza în următorul opus, *Trio pentru pian, vioară și clarinet* (1964), și în mod special în *Variațiuni pentru vioară, violoncel și pian* (1966).

Talentat și sensibil muzician, posesor al unei deosebite culturi și măiestrii componistice, Dan Constantinescu a fost atras, în decursul anilor, mai mult de genurile muzicii de cameră (instrumentală) și orchestrală, deși a compus și muzică vocală (coruri, lieduri).

Audiția și analiza muzicală a Concertului dezvăluie modul armonios în care se întrepătrund și se mulează unele principii clasice, ca de exemplu structurarea lucrării în trei mișcări contrastante, folosirea unor elemente preluate din forma de sonată, lied și a tehnicii variaționale, cu o gîndire și scriitură modală serială și o paletă armonică, cu precădere politonală, toate adaptate necesităților de exprimare și comunicare ale autorului.

Fără discuție că cerințele genului și dramaturgia muzicală demonstrează în mod special că autorul a știut să evidențieze resursele expresive și tehnice ale pianului, într-o formă mobilă, plină de inedit melodic, ritmic și armonic.

Prima parte a concertului (*Andante*, pătrimea = 70) are o formă tripartită compusă, cu o repriză variată, rolul ei fiind al unui *Preludiu* în care se impun idei muzicale de esență lirică. În plus, precizăm că temele constituie puncte de plecare pentru desfășurările muzicale din celelalte mișcări.

În mod special ne oprim asupra primei teme din A, atît pentru caracterul ei meditativ, cît și pentru prezența activă a intervalului de terță și (citățm prima frază) cel de septimă mare, intervale ce vor cunoaște o susținută desfășurare în următoarele mișcări :

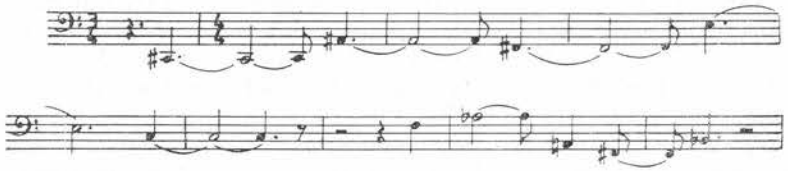
În timpul expunerii acestei teme și a variantei ei mai dinamice ce pornește de la cifra de reper 3, *Poco meno mosso*, pianul are un rol complementar, prezentînd în bas o ipostază melodică a ideii citate mai sus.

Doar la a opta măsura după cifra 4 — de unde apare puntea — pianul își afirmă prezența printr-o expunere solistică (un ritm de treizecidoimi) ce pregătește apariția celei de a doua secțiuni — B — *Poco più mosso* (pătrimea = 80).

O factură acordică, în care politonalitatea este elementul de bază, dînd culoare și dinamică temei secundare, impune instrumentul solist și aduce, prin modul de expunere, contrastul necesar față de A.

De remarcat că ambele idei muzicale au mai mult un caracter expozitiv, și nu de confruntare, mai corect, o temă o completează pe cealaltă.

De aici decurge în mod logic repriza (revenirea A-ului), în care prima idee muzicală reapare în inversare de direcție și augmentare la violonceli și contrabași :



Pedalele de la celelalte coarde creează o atmosferă de calm și liniște interioară, ce este din cînd în cînd impulsionată de un motiv expus de pian. La cifra 9 apare o scurtă *Coda*, în care se impune o pedală în bas, pe sunetul *si bemol*, într-o sonoritate redusă — *pp*.

Calmul și atmosfera interiorizată sînt în mod intenționat subliniate și extinse pentru ca apariția celei de a doua mișcări să aducă un puternic contrast de substanță și dinamică muzicală.

Partea a II-a *(Allegro)*, scrisă în *formă de sonată cu repriză inversată și augmentată*, se distinge printr-o temă principală avînd un caracter scherzando, substanța ei muzicală — exuberanță și avînt tinerese — fiind, ca expresie, total opusă ideilor muzicale apărute în prima parte.

De astă dată, pianul apare pe prim plan, intrînd uneori într-un dialog — acordic și de nuanțe — cu orchestra de coarde.

Se pot observa, în ambele teme, intonații de terță și septimă mică prezente în ideile muzicale din prima mișcare, acestea cunoscînd — în mod special — o transfigurare în cadrul dezvoltării.

Fără a intra în detaliile secțiunilor formei de sonată, precizăm că dezvoltarea începe la cifra de reper 17, cu o variantă a celei de a doua teme, și că ea este structurată după principiul clasic al celor trei faze.

De asemenea, notăm apariția reprizei la cifra 25, cu tema a doua augmentată, la care se adaugă, la cifra 29, ideea întîi din prima parte expusă în inversare de direcție.

Față de cele spuse pînă aici, se impune o constatare, și anume, că folosirea unei structuri tradiționale nu a constituit pentru Dan Constantinescu o piedică în desfășurarea unui bogat și dinamic flux muzical. Dimpotrivă, organizarea riguroasă i-a permis o coordonare și modelare — la toți parametrii — a unor imagini muzicale bogate în substanță și sugestie.

Partea a III-a *(Moderato)*, la care se trece tot prin *attaca*, ni se pare a fi — din punct de vedere al evoluției componistice — cea mai interesantă.

Avînd o structură simplă — ABCA —, partea a treia scoate în evidență faptul că autorul folosește pentru secțiunea A o variantă liberă a ideii principale din prima parte, pentru secțiunea B (cifra 41) tema a doua a aceleiași prime mișcări, pentru secțiunea C (cifra 44) un citat din faza a treia a dezvoltării din partea a doua. În repriză (cifra 48) A-ul se expune în recurență, avînd totodată și funcția de *Coda*.

Ceea ce apare nou în partea a treia sînt așa-numitele „pînze sonore", care prin tehnica folosită creează impresia unei detematizări. Temele amintite mai sus se constituie din celule și motive ce trec de la o partidă la alta și se suprapun peste pînzele sonore (note ținute, pedale) ce dau impresia unor „mișcări de mase sonore" în care la început există o direcționare de jos în sus, în timp ce în repriză pînzele sonore urmează un drum descendent.

Scriitura pianistică este uneori rarefiată, alteori participă prin pedale la realizarea pînzelor sonore. Doar înainte și în cadrul sec-

țiunii C ea este mai dinamică. Totodată, autorul folosește apăsarea clapelor fără sunet (flajeolete).

Făcînd o trecere în revistă a tuturor componentelor arhitectonice ale Concertului, ținînd seama și de faptul că toate mișcările se cîntă fără pauză, ajungem la concluzia că structura întregului concert, cu licențele respective, corespunde unei forme de sonată. Într-un asemenea context, *prima parte îndeplinește funcția expoziției de sonată, a doua a dezvoltării, iar a treia a unei reprize dinamizate.*

•

Se spune uneori că verificarea viabilității unui opus este în funcție de prezența, ori neprezența, unei lucrări în circuitul muzical al mai multor ani. Putem oricînd aduce argumente *pro și contra* acestei concepții !

În mod concret, referindu-ne la *Concertul pentru pian* al lui Dan Constantinescu, putem afirma că... timpul — acest mare prieten și... dușman al multor opere de artă — confirmă din plin valoarea lucrării.

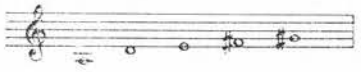
Și astăzi, ca și acum 13 ani — cînd a avut loc prima audiție a lucrării, la Cluj —, *Concertul* încîntă pe ascultător, aducîndu-i o bucurie și trăire profunde, o satisfacție estetică remarcabilă.

Preludiu pentru orchestră de coarde și cvintet de suflători de George Draga

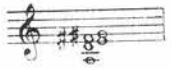
Preocupat de găsirea unui limbaj propriu, în care tradiția clasică să se îmbine organic cu cerințele epocii noastre, George Draga și-a determinat o sintaxă și morfologie muzicală care îi permit o exprimare autentică ce poate fi ușor detectată în majoritatea lucrărilor scrise în ultmii ani.

Este vorba — în primul rînd — de folosirea unor moduri de 5 sau 6 sunete derivate din tezaurul popular.

În *Preludiu* există un mod de cinci sunete, avînd drept fundamentală sunetul *re :*



Prin suprapunere :



acest mod apare ca un acord de *re* major $\binom{6}{4}$ la care s-au adăugat treptele a II-a și a IV-a, ridicată.

De aici caracterul melodic al succesiunilor în care transpar frecvent imitații de bucium, dar în același timp, prin suprapunerea mai multor voci, și în funcție de diversitatea valorilor ritmice în care sînt expuse, apare o interesantă formă de *eterofonie.*

Prin multiple combinări se pot deduce 120 de permutări, dar autorul evită în mod voit atît succesiunea, cît și consecințele modului : *re — mi — fa diez — sol diez — la,* pentru a nu impune atît de pregnant tonalitatea majoră.

Al doilea element îl constituie factorul ritmic. Pornind de la ideea că *elementul ritmic de bază este șaisprezecimea* și că *fiecare timp conține șase șaisprezecimi,* George Draga folosește principii preluate din șirul Fibonacci pentru a învesti fiecare sunet cu o durată fixă, durată ce nu se schimbă niciodată, indiferent de permutările la care este supus modul.

În acest fel autorul stabilește tabelul următor :

Pentru ca fuziunea între mod și ritm să permită o desfășurare simfonică expresivă, cu o bună și penetrantă dinamică interioară, autorul fixează printr-o *matrice* modul și ordinea de expunere.

Consecința acestui plan este asigurarea unui ritm complementar și evitarea ca două voci să intre simultan și să pornească de la același sunet (cu excepția momentelor în care se desfășoară în mișcare contrară, așa cum se poate observa la cifra de reper 23 — culminația lucrării).

Totodată, apar multiple variante de *canon* (la diferite intervale, în stare directă sau recurentă), care dau fluxului sonor o mare mobilitate ; de asemenea, acestei muzici nu-i este străină o oarecare tendință improvizatorică.

Timbre și culori deosebite obține autorul prin diferite combinații de sunete, în momentul cînd realizează — cu o voce sau mai multe — permutația spre alt centru, în timp ce unele voci nu au epuizat modul de pe treapta anterioară.

În ceea ce privește rezultanta sonoră, ea poate fi caracterizată ca o muzică unitară în sens și expresie.

Datorită pregnanței modale a liniilor melodice, caracterului improvizatoric determinat de mobilitatea ritmică a fluxului sonor, cu tot tempoul fix (pătrimea = 82) în care se desfășoară, *Preludiul* poate fi comparat cu un *cîntec lung* sau o *doină*.

Există în această muzică o tensiune interioară ce duce întreaga desfășurare spre punctul culminant amintit anterior.

Dacă pînă aici (cifra de reper 23) expunerea se realizează pe cinci voci, în momentul acumulării unei puternice vibrații expresive, numărul vocilor crește la zece, în sensul că cinci prezintă modul în stare directă, iar celelalte în inversare directă. De remarcat că din punct de vedere componistic această suprapunere întregește farmecul sonor al *Preludiului*.

Coda lucrării (începe la cifra de reper 30) readuce expunerea la cinci voci de către instrumentele de coarde, în timp ce suflătorii, din cînd în cînd, punctează prin acorduri conținînd sunetele modului, sau îl readuc în diferite variante, conducînd fluxul muzical spre susținerea și afirmarea sunetului fundamental inițial *re*.

După cum se observă, autorul a dorit prin această revenire la sunetul *re* să sublinieze unitatea tonal-modală a *Preludiului*.

*

Notăm că prima lucrare unde George Draga și-a verificat concepția expusă mai sus a fost piesa pentru orchestră *Eterofonii* (1969). A urmat *Preludiul pentru orchestră de coarde și cvintet de suflători* (1971), *Uvertura de concert nr. 2* (1974), unde există un mod de șase sunete, expus după principiul terță mică plus semiton, și cantata *Stejarul românesc* (1976), conținînd, ca și *Preludiul*, un mod de cinci sunete.

În vis desfacem timpurile suprapuse. Trei piese sincronizate pentru clarinet, violoncel și clavecin (+ pian) de Aurel Stroe

Am dorit să analizăm această lucrare compusă în anul 1970 și tipărită de Editura muzicală în anul 1975, după audierea sa în buna interpretare a formației „Acustica mobile".

Preluată din cartea filosofului francez Gaston Bachelard, intitulată *La dialectique de la durée* (Editura Presses Universitaires), denumirea și ideea componistică a lucrării pornește de la punctul de vedere al scriitorului care afirmă că : „Firul timpului este plin de noduri" și că „Timpul este discontinuu".

Totodată, Aurel Stroe este impresionat de expunerile asupra *modului cum se percepe sentimentul timpului în somn*.

Gîndind la multiplele idei dezbătute în această carte, Aurel Stroe ajunge la convingerea că poate realiza un dat artistic îngemănînd trei amintiri disparate din copilărie, în felul următor :

1. Imaginea fenomenului folcloric receptat în copilărie, transfigurată de amintiri (vise), poate fi reconstituită muzical de clarinet ;

2. Pianul trebuie să reamintească studiile din anii copilăriei, cînd dorința de joacă — specifică vîrstei — nu putea fi realizată din cauza orelor dăruite acestui instrument ;

3. Partea de violoncel urmează a reda o compoziție din anii copilăriei denumită : *Apus de soare*. Lucrarea s-a păstrat doar în memorie și a fost rescrisă de autor în perioada compunerii acestui opus.

După cum se observă, în lucrare coexistă trei piese diferite ca expresie, culoare și dinamică.

La prima vedere s-ar putea crede că la baza desfășurărilor muzicale se află principiul aleatoric. Dar situația este cu totul alta.

În primul rînd, alegerea acestor trei piese a fost făcută de un muzician cu un sensibil auz interior, cu o vastă experiență și măiestrie componistică.

Aurel Stroe a intuit perfect limitele și potențele de îmbinare și realizare a acestor trei variate — și aparent diverse — succesiuni muzicale.

În acest scop, autorul a găsit o soluție de coordonare a lor prin intrări și minutaj, notînd pe partitură următoarele :

„Lucrarea este compusă din trei piese diferite, încredințate fiecare unui instrument — clarinet, clavecin (+ pian) și violoncel — care se desfășoară independent. Singurul mijloc de sincronizare este dat de indicarea duratei în minute și secunde trecute în fiecare știmă. Respectînd riguros aceste indicații, ansamblul se sincronizează de la sine".

Să mai notăm că fiecare instrument ocupă un alt colț al scenei (sau intră pe rînd în scenă) ; primul își începe depănarea melodică clarinetul, după un minut și 55 de secunde pianul, iar după patru minute începe să cînte violoncelul. Sfîrșitul lucrării se realizează

în aceeași ordine, adică își termină expunerea clarinetul, apoi pianul și la urmă violoncelul.

Și acum să urmărim desfășurările muzicale cercetînd fiecare știmă în parte. Să începem cu aceea de clarinet (în si *bemol*).

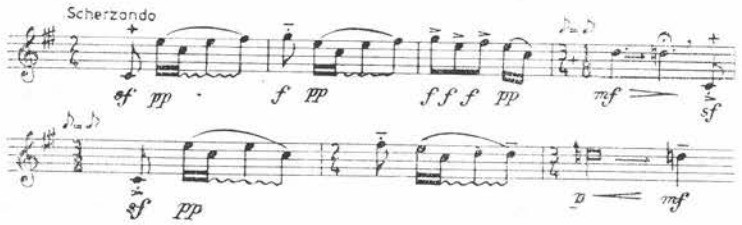
Mai întîi precizăm că partitura conține o pagină în care se dau multiple explicații asupra sensului unor notații și modul lor de interpretare.

În acest fel interpretul află cum trebuie să cînte anumite sunete : glissando, sferturile și treisferturile de ton, succesiune încetinită sau accelerată etc., dar și care sînt cele mai bune poziții ale degetelor pentru realizarea efectelor dorite de autor. (De altfel Aurel Stroe notează pe partitură că : „Pozițiile degetelor pentru obținerea efectelor de sunete netemperate, aureolate, duble etc. au fost stabilite de Ștefan Korody".)

Știma propriu-zisă conține *linii melodice* apropiate de melosul popular și care se cîntă din 20 în 20 de secunde. Dacă o melodie ține mai puțin de 20 de secunde (cum trebuie — după partitură — să dureze majoritatea), atunci interpretul realizează o pauză de 20 de secunde.

Culoarea, timbrul și dinamica melodiilor este bine precizată prin indicații de nuanțe, mod de emisie a sunetelor și tempo.

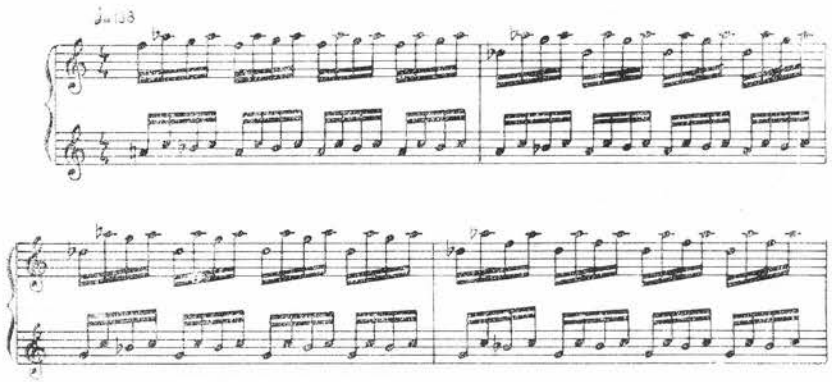
În general melodiile nu se repetă, cu excepția celei aflate la pag. 6, care se cîntă de trei ori în nuanțe diferite, iar a patra oară în recurență.



Între știma de clarinet și ale celorlalte două instrumente nu există repere, așa cum ele apar la violoncel și pian.

În partitură există o știmă pentru pian și una pentru clavecin (pentru ca instrumentistul să nu mai aibă grijă de note cînd trece de la un instrument la celălalt), desfășurarea muzicală fiind împărțită în 12 segmente ce se cîntă alternativ, șase la pian și șase la clavecin. Accentul muzical cade în primul rînd pe „reamintirea" unor exerciții specifice.

Redăm a cincea expunere a clavecinului, care este formată din primele patru măsuri cîntate de acest instrument la prima sa intrare :



Factorul coordonator — de sincronizare — îl vedem notat de la prima expunere a pianului, odată cu indicația duratei respectivului fragment.

De altfel, cronometrarea este precisă și pentru fiecare *pauză* aflată la sfîrșit de segment muzical. Indicații de nuanțe sînt puține în partitură : *f* la a patra intrare, *p* și *f* la a cincea, *mf* la a șasea expunere a pianului.

Dacă între pian și clarinet nu există în partitură vreo indicație coordonatoare, în schimb, la minutul șapte, în știma de violoncel apare un fragment din a cincea intrare a pianului, iar în minutul 8'20" (la a șasea intrare a pianului) instrumentistul respectiv își poate coordona expunerea urmărind un fragment din știma violoncelului.

Și acum cîteva cuvinte despre știma de violoncel.

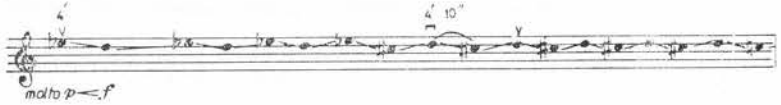
La fel ca în știma de clarinet, găsim aici cîteva explicații asupra modului de interpretare a unor sunete, pizzicato-ului etc. Am precizat la început că violoncelul intră după patru minute de la intrarea clarinetului și a pianului.

În partitură există multiple indicații de nuanțe, dar nici una de metronom. Ea nu este necesară dacă instrumentistul respectă cronometrajul precis al știmei sale.

De asemenea, partitura de violoncel conține notații cu cele mai multe referiri la ceea ce cîntă clarinetul și pianul, asigurînd astfel o bună sincronizare a evoluției muzicale. Exemple pot fi văzute la

minutul patru și patruzeci, cinci și patruzeci. La minutul opt și patruzeci, sub forma unei glume, se trece un fragment de clarinet la violoncel.

În ceea ce privește sensul muzical prezentat de violoncel, el poate fi considerat o variațiune continuă, descendentă, a unor secvențe stricte și libere :



Drept încheiere la succinta analiză, notăm că originalitatea lucrării *În vis desfacem timpurile suprapuse* constă atît în găsirea corespondenței muzicale a unei idei filosofice, cît și în realizarea ei artistică.

Cele trei linii, trei piese aparent disparate, se sincronizează prin cronometrajul precis indicat de partitură, dar și prin faptul că Aurel Stroe realizează un mod original de contrapunct.

Chiar dacă la o primă vedere observăm mai întîi clarinetul ca purtător principal al liniilor melodice, pianul + clavecinul al dinamicii și facturii muzicale, iar violoncelul element de sudare (liant) și completare a primelor două linii, iar apoi devin mai clare interferențele și combinările între cele trei piese, *analiza și audierea lucrării* demonstrează perfecta unitate ce există între sensul și forma acestui opus.

Interesul ascultătorului pentru înțelegerea desfășurărilor muzicale se menține tot timpul, și, în fond, acest considerent ni se pare foarte important. El demonstrează că Aurel Stroe a realizat un opus muzical plin de farmec și frumuseți melodico-coloristice-dinamice.

12. **Meșterul Manole — Baladă pentru cor a cappella de Vinicius Grefiens** [1]

Figura legendarului meșter Manole a constituit din totdeauna o atracție pentru muzicieni, dar foarte puțini și-au realizat intențiile componistice la nivelul cerut de conținutul filosofic și artistic al versurilor cunoscutei balade românești.

În anul 1976, compozitorul Vinicius Grefiens își propune să realizeze o *Baladă pentru cor a cappella* avînd ca temă istorica dramă a meșterului Manole.

Pentru început, activitatea autorului s-a concentrat asupra studierii a cca 3 200 de versuri aflate în diferite variante aparținînd unor poeți cunoscuți (V. Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, Tudor Pamfile, C. N. Mateescu, Cristea S. Timoc) ca și a altor variante populare ce tratează acest subiect.

Rezultatul amplei și importantei selecții a fost organizarea unui libret conținînd 220 de versuri, majoritatea aparținînd lui Vasile Alecsandri.

Pentru a se cunoaște numărul versurilor preluate din cele 3 200 consultate, prezentăm o succintă informare statistică :

V. Alecsandri	= 178 versuri (147 plus 31 repetări) ;
Gh. I Neagu	= 29 versuri (27 plus 2 repetări) ;
Tudor Pamfile	= 4 versuri ;
Cristea S. Timoc	= 4 versuri ;
C. N. Mateescu	= 3 versuri ;

Adaptări ale compozitorului = 2 versuri.

În total 220 versuri (187 plus 33 repetări).

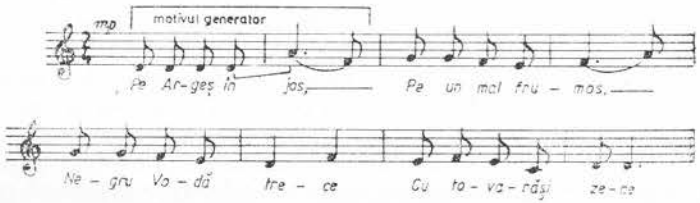
Mai adăugăm că prof. Alexandru Amzulescu, cercetător principal la Institutul de etnografie și folclor, a apreciat această variantă drept bună.

[1] În Revista *Muzica*, nr. 3 din 1978.

Din punct de vedere al dramaturgiei muzicale se remarcă unitatea fluxului muzical în care predomină idei muzicale — compuse în spiritul muzicii populare — cu o puternică tentă modală, desfășurate și prelucrate cu siguranța muzicianului ce știe să folosească din plin resursele scriiturii polifone. De asemenea, împărțirea lucrării în mai multe secțiuni, ce se cîntă continuu, aduce o binevenită varietate expresivă și dinamică întregului discurs muzical.

Prima secțiune (A), Largo assai e molto tranquillo (pătrimea = 46), are un caracter expozitiv, o introducere în acțiunea propriu-zisă. Cu un fugatto — la patru voci — plus o intrare suplimentară ce are funcție de încheiere a primei secțiuni începe depănarea baladei.

Prezentăm prima expunere :



Această idee muzicală simplă, dar foarte expresivă, apropiată ca fizionomie intonațională și ritmică de un *colind*, avînd ambitusul unei sexte mari, conține la început un motiv foarte pregnant, ce se remarcă atît prin insistența pe sunetul *re* (al tonicii), cît și prin saltul la cvintă. Cele două elemente vor apărea ulterior în diferite ipostaze, fie în cadrul unor noi idei muzicale, fie în liniile contrapunctice ale desfășurărilor muzicale.

Răspunsul la primul subiect pornește de la sunetul *sol* (la subdominantă) și este prezentat de sopranele 1 cu următoarele versuri :

Nouă meșteri mari,
Calfe și zidari,
Și Manole zece
Care-i și întrece.

Concomitent cu răspunsul, altistele își continuă linia melodică cu un contrapunct în care observăm insistența pe un sunet preluat din primul motiv, iar sopranele 2 și tenorii susțin o pedală pe sunetul *sol*.

Preluării subiectului la bași (a treia intrare) pe versurile :

Și cum merg la vale,
Întîlnesc în cale
O mîndră-ntinsoare,
Revărsată-n soare,

îi vor răspunde tenorii (a patra intrare), pornind de la sunetul *la* (dominanta), pe repetarea versurilor :

Loc de mănăstire
Și de pomenire.

Ultimele expuneri (subiect-răspuns, intrarea a treia și a patra) nu mai conțin pedalele existente în primele două prezentări, ci o desfășurare contrapunctică cu elemente melodice preluate din temă ; un rol important ocupă aici insistențele pe un sunet și imitațiile primului motiv.

Prima secțiune se încheie cu o expunere în plus prezentată de soprane și cu intrări succesive la altiste și bași, ea constituind, din punct de vedere al dramaturgiei muzicale, culminația expresivă și dinamică a primei diviziuni, întrucît compozitorul ține a sublinia sensul versurilor, și anume :

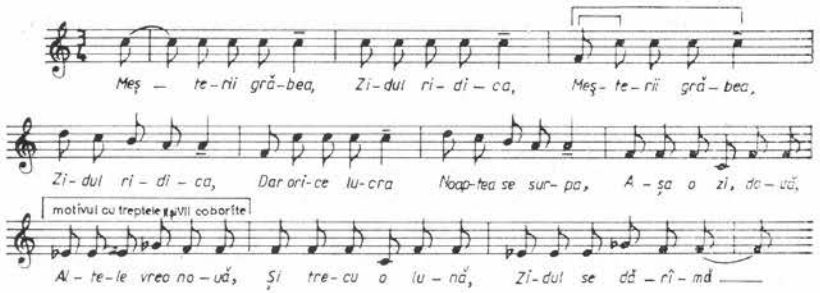
Iată locul meu...
Să ziditi eu vreu
Mănăstire-naltă,
Cum n-a mai fost altă,
Iar de nu, apoi
V-oi zidi pe voi,
V-oi zidi de vii,
Chiar în temelii !

Dacă în secțiunea întîi predomină o muzică lirică-meditativă și doar la sfîrșit se accentuează tensiunea dramatică, în partea a doua, prezența contrastelor tematice, ritmice și modale (tonale) creează imagini muzicale ce sugerează atît munca de zi cu zi pentru ridicarea zidului, dar și surparea lui noaptea, cît și tainicul jurămînt pe care zidarii îl fac.

Secțiunea a doua (B), *Allegretto semplice* (pătrimea = 104), este una din cele mai realizate din punct de vedere al corespondenței dintre imaginile poetice și cele muzicale. De aici mobilitatea și cursivitatea formei muzicale apropiate de o structură liberă de sonată sau a unei forme tripartite compuse.

Prima structură, b, o formă tripartită simplă, conține prezentarea temei mai întîi pe centrul *fa* (un major lidian cu treptele II și VII coborîte), apoi în *re bemol* și o revenire liberă pe *fa* în care se prelucrează cu multă insistență motivul în care apar treptele II și VII coborîte.

Iată expunerea monodică a primei idei (primele două măsuri-tenori, iar continuarea la altiste) :



De aici încolo desfășurarea muzicală se amplifică mai întîi la două voci — pe centrul *fa* —, apoi la trei voci — pe centrul *re bemol* cu imitații și strette —, pentru ca revenirea pe centrul *fa* să cuprindă la patru voci prelucrarea amintită anterior.

Ultimele patru măsuri constituie concluzia formei tripartite simple.

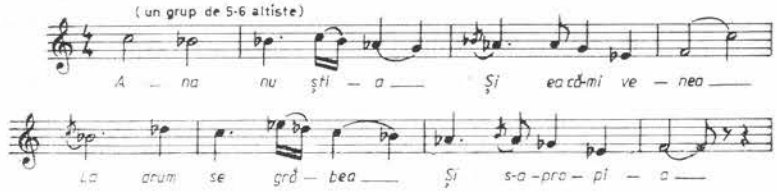
Comparînd măsura a treia din exemplul 2 cu motivul generator din primul exemplu, ni se dezvăluie legătura intrinsecă dintre ele, în sensul că motivul din al doilea exemplu nu este altceva decît inversarea de direcție a motivului generator.

În plus, acest motiv din măsura a treia capătă în viitor — alături de motivul cu treptele II și VII coborîte — sensul unui leitmotiv ce favorizează dezvoltarea fluxului muzical.

A doua structură, b_1, *Adagio espressivo molto dolente* (pătrimea = 54), este un *fugatto* liber pe centrul *fa* (frigian, minor natural).

Tema apare de trei ori (*fa* minor — *si bemol* minor — *si* minor), iar între expuneri apar interludii în care măsurile 3—4 din exemplul ce urmează (în diferite variante) sînt frecvent folosite. Găsim și aici intervalul de cvintă, plus insistențele pe un sunet amintite anterior și preluate din motivul generator.

Această idee muzicală, dedusă și ea din tema secțiunii *A*, are profilul unui colind, dar apropiată și de un bocet, datorită tempoului și ritmicii din primele măsuri :



Desfășurarea dramatică pe care o aduce această a doua structură din secțiunea *B*, prin apariția singurului personaj feminin — Ana — și care va duce la deznodămîntul fatal, a determinat pe compozitor să pună accentul pe unele dialoguri între voci, pe fragmentări ale fluxului, pe suprapuneri de motive, în special în interludiul dintre a doua și a treia expunere.

Ceea ce aduce compozitorul după a treia expunere îndeplinește funcția unei mici dezvoltări, tematica bazată pe ideea muzicală *b* prezentă în prima structură a secțiunii *B*, avînd la bază următoatoarele versuri :

Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta.
Și porni să bată
Vînt ca niciodată.
Ana se grăbește,
Vîntul biruiește,
Și, amar de ea,
Iată c-ajungea.

Discursul muzical *(più mosso)* trebuie cîntat (conform indicației de pe partitură) *quasi parlando* și accelerat pe parcurs.

Folosirea acestui element tematic în dezvoltare (variante melodice-ritmice) capătă un sens profund, întrucît ideea muzicală prezentată anterior era asociată cu imaginea muncii. Or, zidirea Anei urmărea — în concepția zidarilor — împlinirea acestei îndatoriri.

După scurta dezvoltare urmează o repriză numai cu tema *b* a primei structuri, la început pe centrul *re* (o falsă repriză) în care muzica este mai sobră, mai reținută, avînd la bază versurile :

Manole turba,
Mîndra-și săruta,
Pe zid o punea
și, glumind, zicea :
„Stai, mîndruța mea,
Nu te speria,
Că vrem să glumim
Și să te zidim !"

Dar în momentul cînd tema reapare pe centrul *fa (zidul se suia / Iar ea, vai de ea,)* și Ana își dă seama că nu-i o simplă glumă, muzica are accente mai dramatice, pregătind totodată trecerea spre următorul episod.

Secțiunea a treia (C), Tempo giusto (optimea = 104), este cel mai dramatic episod al baladei, el scoțînd în evidență permanentul și durerosul dialog între Ana și meșterul Manole, care-o cuprindea tot mai mult cu zidul ce-l construia.

De remarcat că pentru o mai precisă demarcare între personajele sale, V. Grefiens prezintă tema Anei în măsura $\frac{7}{8}$ (2+3+2), în timp ce ideea muncii din secțiunea anterioară reapare în măsura de $\frac{3}{4}$.

Secțiunea C (a treia) folosește drept structură schema unui rondino a b a · a.
re si bemol re fa re

Ultima secțiune — a patra — *(A), Largo assai e molto tranquillo* (pătrimea = 46), îndeplinește prin conținutul și amploarea ei o dublă funcție : *repriza baladei,* prin readucerea tematicii și a expresiei primului episod (fugatto-ul la patru voci), și *epilogul baladei,* prin recunoașterea inutilității sacrificiului făcut de Manole, așa cum spun versurile :

De pe-acoperiș
Cînd se arunca,
Mort bietul cădea.

Repriza conține o reluare îmbogățită a punerii în pagină a primului fugatto la patru voci și corespunde ca imagine poetică cu bucuria lui Negru Vodă la vederea mănăstirii și cu întrebarea adresată meșterilor dacă ar putea construi o altă mănăstire mai luminoasă și frumoasă.

Interludiul ce urmează corespunde cu răspunsul afirmativ al zidarilor. Imitațiile și intrările succesive ale vocilor creează impresia unor acumulări ce vor da amploare discursului muzical. Dar aici intervine în dramaturgia muzicală o estompare, o reducere a sonorităților în momentul în care Negru Vodă cere distrugerea schelelor.

Fluxul muzical se fragmentează prin diferite imitații și cezuri *(più mosso e sempre rubato).* Este o reușită echivalență sonoră a unei situații dramatice redate în *mp — mf* și care comunică starea disperată a meșterilor care :

Apoi își făcea
Aripi zburătoare
Din șindrili ușoare,
Și-n văzduh sărea,
Dar pe loc cădea,
Și unde pica,
Stîncă se făcea.

După o mică cezură, se observă cum a doua funcțiune a reprizei, aceea de epilog, își pune amprenta pe desfășurarea muzicală.

Mai întîi, cinci măsuri în care Manole aude din zid glasul Anei (tema muncii, cor compact cu funcție mai mult armonică decît polifonică), apoi șapte măsuri, o variantă a temei Anei din episodul anterior, urmată de reluarea temei muncii care culminează cu actul disperat al lui Manole.

Din cele spuse pînă aici se poate constata existența a două diviziuni bine configurate ca expresie și funcție dramatică. Este vorba de fugatto-ul pe care îl notăm cu *A* și a doua diviziune, *B,* în care apare alternanța (tripartită simplă) între tema lui Manole și a Anei.

Intrarea suplimentară existentă în prima secțiune, *A,* reapare și aici, dar nu ca o culminație, ci ca o *Coda,* o încheiere în sonorități reduse a dramei meșterului Manole.

La încheierea acestei analize, ne permitem a prezenta o schemă (un rezumat) a secțiunilor baladei, care scoate în evidență modul în care autorul a structurat fluxul muzical.

A	*B*	*C*	A_1	*Coda*
Fugatto la 4 voci plus o intrare suplimentară	Formă liberă de sonată sau tripartită compusă : *b-b, dezvoltare, b*	Structură de rondino c c_1 c c_2 c sau a b a c a	a fugatto la 4 voci / b formă tripartită simplă	Intrarea suplimentară de la fugatto

Totodată se poate constata o simetrie în organizarea materialului — după numărul de măsuri —, chiar dacă această problemă n-a stat în obiectivul autorului. Iată cum se prezintă situația :

A — 57 m.	B — 111 m.	total 168
C — 37 m.	A_1 — 123 m.	total 160

total general 328 m.

În același timp — *în mod subiectiv* — ne exprimăm regretul că-n desfășurările muzicale din secțiunea a III-a (C) compozitorul n-a potențat discursul muzical printr-o subliniere mai pregnantă a dramatismului existent în imaginile poetice ale versurilor.

În concluzie, trebuie remarcată contribuția adusă de Vinicius *Grefiens* la realizarea unei variante muzicale corale a baladei *Meșterul Manole,* variantă interesantă, creată cu sensibilitate și măiestrie artistică.

Eficiența scriiturii corale, o bună punere în pagină a liniilor polifone favorizează ivirea unor imagini muzicale plastice și sugestive.

13. Aripile cresc din pămînt — operă radiofonică de Liviu Ionescu [1]

În evoluția formelor și genurilor muzicale poate fi constatată existența a două fenomene interesante : a) capacitatea unor forme de a se menține și adapta în condiții istorice total opuse bazei și suprastructurii ce le-a generat, ca de exemplu : *madrigalul, passacaglia, fuga* etc. ; b) necesitățile de exprimare creează, în condiții istorice noi, apariția unor forme și genuri muzicale necunoscute anterior. În această categorie am putea include — ca să ne referim numai la sec. XX — formele deschise, îmbinările de forme, muzica electronică etc. Ca o consecință directă a dezvoltării muzicii electronice, a variatelor experiențe realizate în adaptarea tehnicii electronice unei problematici și dramaturgii muzicale profunde, organice, a apărut un nou gen muzical, și anume, opera radiofonică.

Compozitorii noștri au realizat opere radiofonice ce pot fi prezentate și în cadrul concertelor simfonice (*Zamolxe* de Liviu Glodeanu, *Logodna* de Nicolae Brînduș), dar cele mai multe, datorită travaliului electronic și condițiilor de imprimare și redare, pot fi prezentate și audiate doar în cadrul emisiilor radiofonice, în imprimări pe benzi sau discuri (*Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu, *De Ptolomaeo* de Aurel Stroe, *Aripile cresc din pămînt* de Liviu Ionescu).

•

În dorința de a realiza o operă muzicală ancorată în realitatea imediată, Liviu Ionescu a pornit de la principiul că tot ceea ce gîndim, scriem și creăm astăzi se bazează pe realizările cele mai bune și mai trainice ale trecutului, dar că nu putem cînta mereu trecutul fără a comenta timpurile noastre minunate, agitate, cu problematica lor complexă. Angajarea civică, patriotismul ne îndeamnă la slăvirea omului de azi și de mîine ; dimensiunile trecutului ne obligă la slăvirea prezentului și determină încrederea în viitor.

[1] În Revista *Muzica* nr. 10, 1975.

Împreună cu poetul Eugen Frunză, compozitorul pune în discuție problema confruntării omenirii, a oamenilor, cu întrebările grave, răscolitoare, uneori de incertitudine, care apar astăzi, mai mult ca oricînd, datorită mutațiilor adînci ce au loc în structurile social-economice, în conștiința noastră : *„Vă întreb, cine sîntem, cine vom fi, / Oamenii de azi, oameni de mîine ? / Și cum o să bată, și pentru ce, / Inima noastră cea de toate zilele ?"*, întrebare căreia i se răspunde la începutul celui de al doilea tablou prin graiul corului : *„Fără cuvîntul iubire / S-ar nărui toate graiurile, / Și timpul și-ar pierde sensul, / Izgonit în grote străvechi..."*, iar soprana adaugă : *„Acesta-i pămîntul menit / Să-l săturăm cu iubire..."*.

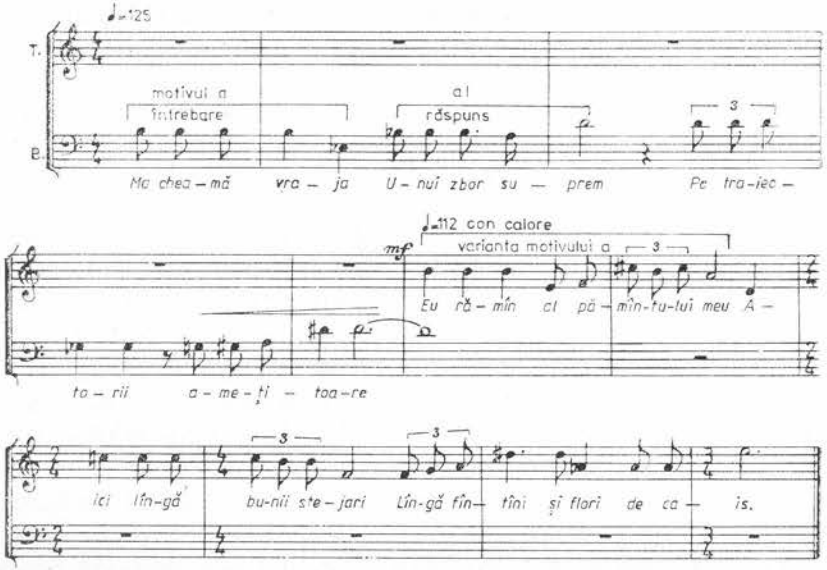
Iată, exprimat concis, crezul artistic al celor doi autori, ce străbate și direcționează dramaturgia muzicală a operei radiofonice *Aripile cresc din pămînt*.

Concretizarea gîndirii muzicale propriu-zise se bazează pe existența unor personaje *(bariton, tenor, soprană,* un *cor mixt)*, cît și a comentariilor, a diferitelor efecte de culoare și dinamică realizate pe baze electronice.

Din îmbinările acestor două planuri, compozitorul creează dramaturgia muzicală, dramaturgie nu în sensul curent, de contrapunere a unor personaje (ca în operele clasice), ci de desfășurări muzicale ce tind să scoată în evidență adînci ecouri de conștiință.

Astfel, în primul tablou, în timp ce *baritonul* enunță ideea de evadare din cercul existenței noastre terestre, proclamînd drept ideal dezlegarea de matcă, de rădăcinile firești ale vieții, *tenorul* — simbolul omului legat de pămînt — înțelege că orice lansare în Univers trebuie realizată cu păstrarea însușirilor naturale ale oamenilor : *legătura cu pămîntul*. El nu concepe zborul ca pe o evadare, ci ca pe o desăvîrșire a gîndirii și simțirii umane.

Pe plan muzical se observă dorința realizării unui recitativ melodic în care punctul de plecare se menține identic (insistența pe sunetul *si*), pe parcurs fiecare voce căpătînd altă dimensionare, prin folosirea unor leitmotive (motivul *a*) din care se vor dezvolta și alte elemente tematice :



Al treilea personaj, *soprana*, simbolul dragostei, se afirmă în tabloul doi. Vocea ei, suprapusă peste dialogul dintre *bariton* și *tenor*, se aude și în primul tablou, ca un ecou, ca o meditație lirică. Dar aici, în tabloul II, prin linii melodice cantabile, cu o puternică tentă lirică, ea afirmă dreptul oamenilor la dragoste și iubire. Intențiile *sopranei* subliniază ideea că secolul marilor descoperiri, al zborurilor cosmice trebuie să fie în același timp secolul în care triumfă ideile umaniste.

Constatăm, din această primă intervenție muzicală a *sopranei*, o legătură voit comună — prin insistențele pe un sunet — cu structura melodică a celorlalte două personaje.

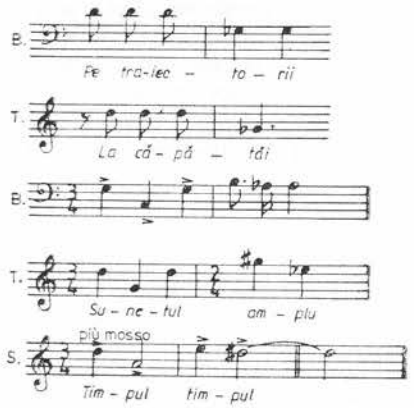
Un rol deosebit îl are *corul mixt*. Intervențiile sale, marcate de multe ori prin recitări, subliniază poziția pentru care pledează *tenorul și soprana : „O, nimeni, nimeni, nicicînd, niciodată, nu va atinge cu fruntea Steaua Polară fără să poarte pe tălpi noroiul sfînt al Pămîntului său, al Pămîntului său, noroiul Pămîntului său !"*

Analizînd partitura, constatăm că autorul n-a considerat necesară caracterizarea corului prin elemente intonaționale proprii. Credem că această atitudine decurge din faptul că de multe ori corul preia replicile *tenorului* sau ale *sopranei*, în nici un caz ale *baritonului*.

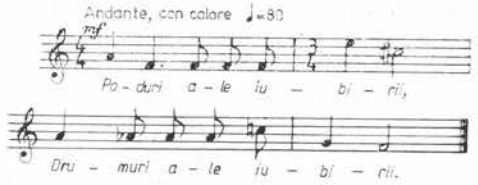
Din cele spuse pînă acum se poate ușor deduce că această operă este o dezbatere, că personajele se întreabă, se contrazic, dar nu se opun antagonic. Dezbaterea urmărește să completeze, să apropie și, în ultimă instanță, să contopească diversele opțiuni într-un întreg armonios. Lansarea în spațiul cosmic — spun autorii — nu trebuie să conducă — și nu va conduce — la secătuirea sufletului omenesc.

Referindu-ne la rolul orchestrei trebuie arătat că el este total diferit de acela al orchestrelor operelor clasice. Întregul material sonor este prelucrat în cabina tehnică de mixaj, pe o bandă cu mai multe canale, pe care sînt suprapuse sau înregistrate : partitura soliștilor, intervențiile orchestrale, corale, efectele de atmosferă. Apelînd la alte lucrări ale sale : *Trei poeme pentru soprană și orchestră, Cîntece de patrie pentru cor à cappella, Poemul concertant pentru bariton, pian și orchestră*, Suita din baletul *Ciudatul trubadur*, Liviu Ionescu realizează o ambianță specifică, comentînd unele elemente ale desfășurărilor operei și creînd un fundal sonor interesant, mobil, plin de semnificații.

Cunoscînd — prin cele spuse aici — ideile urmărite de autor, ne apare logică trecerea unor motive tematice specifice unui personaj, de exemplu *bariton*, către *tenor* sau *soprană*. În acest mod, dialogul muzical capătă mai multă unitate :



De altfel, avînd în vedere specificul genului, acest motiv devine element generator pentru un tip deosebit de arie interpretată de *soprană :*



Mesajul operei se realizează pe o bogată și densă tensiune cînd, în final, toate personajele intră în dialog direct.

Baritonul : *„Mă cheamă vraja unui zbor suprem"*
Tenorul : *„Ce zbor e acesta, fără pămînt !"*
Baritonul : *„Toate vitezele suie din mine / Spre un nou infinit"*
Tenorul : *„Zborul da, viteză ce leagă"*
Baritonul : *Viteză... viteză..."*
Corul : *„Să cînte tot Pămîntul"*
Soprana : *„Pretutindeni iubire"*.

Pe această concentrare de replici se înfruntă toate personajele, corul, în încheiere, subliniind ferm concluzia dorită.

Corul de femei : *„Sîntem aici spre-a ne iubi / Doina, rîul, ramul, / Pretutindeni iubire"*,
Corul de bărbați : *„Chiar și pe armele noastre am scris iubire"*.
Corul mixt : *„Totul e simplu, ca rîul, ca ramul, / Sîntem aici spre a păzi milenii de dragoste"*.

După acest mare avînt plin de tensiune expresivă și sonoră este readusă atmosfera de spațiu cosmic nedefinit, parcă de incertitudine, apărînd iarăși, ca de departe, pulsațiile inimilor noastre, totul fiind ingenios realizat din punct de vedere tehnic-artistic.

Liniștea care urmează audierii operei îndeamnă la meditație, îmbie la o nouă audiție și la reflecție în legătură cu destinul uman.

14. Miniaturi concertante pentru patru soliști și orchestră de Aurel Popa [1]

Istoria muzicii ne oferă multiple exemple de teoreticieni ce nu-și puteau demonstra practic ideile vehiculate sau de buni și apreciați profesori instrumentiști care în realitate erau slabi instrumentiști.

Dar cînd teoreticianul sau profesorul te impresionează și prin interpretare sau creație artistică, convingîndu-te de valabilitatea concepțiilor puse în discuție, atunci putem spune ca și matematicianul grec Euclid : *Quod erat demonstrandum*...

Aceste gînduri ne-au îndemnat să analizăm partitura compozitorului Aurel Popa, intitulată : *Miniaturi concertante*.

După cum se știe, în afara preocupărilor de creație, Aurel Popa este autorul unor lucrări didactice, ca de exemplu : *Contribuții la metodologia instrumentelor de suflat* (1964) și *De la muzica de jazz la muzica simfonică*, trei volume (1965—1967).

Se poate spune că, pe prim plan, teoreticianul urmărește prezentarea în multiple ipostaze a problemelor specifice instrumentelor de suflat.

Cu atît mai ispititoare apare ideea analizei unei partituri în care rolul dominant îl au instrumentele de suflat.

Compuse în anul 1970 și revizuite un an mai tîrziu, *Miniaturile concertante* alcătuiesc un ciclu de cinci piese contrastante ca expresie și dinamică, dar unitare ca gîndire și realizare muzicală.

Ele captează interesul auditoriului și pentru faptul că în primele patru mișcări formațiile orchestrale sînt modificate, și doar în miniatura a cincea cei patru soliști — corn, flaut, clarinet și fagot (prezentați în ordinea „intrării în scenă") — cîntă împreună.

[1] În Revista *Muzica*, nr. 3 din 1976.

Compozitorul nu evită elementele de culoare a modurilor de atac, specifice instrumentelor amintite mai sus, dar nici nu le prezintă ca un catalog de mijloace, ci le încadrează organic în contextul muzical, reușind și prin aceste elemente să creioneze profilul fiecărei mișcări, atît în detaliile microstructurilor, cît și în închegarea formelor specifice partiturii.

Un rol important revine tematicii muzicale, ea dominînd întreaga lucrare.

Deși fiecare instrument solistic expune o linie melodică-ritmică proprie, la analiză se observă legătura ce există între ele datorită folosirii unor motive muzicale comune, în care cvintele micșorate, uneori cvartele mărite (ca în linia melodică a flautului din partea a doua) și secundele (mici și mari) ocupă un rol preponderent.

Redăm începutul primei piese, în care cornul prezintă fraza întîi cu o evidentă linie melodică-ritmică ascendentă :

Și varianta ei — în mers ascendent — expusă de fagot în a patra miniatură :

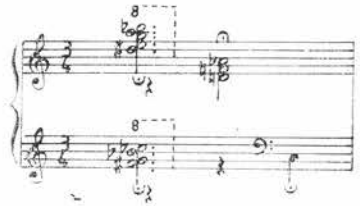
Un alt element ce favorizează unitatea expresiei melodice îl constituie *complexul* cromatic, folosit într-un mod destul de liber. Exemplele muzicale de mai sus demonstrează și acest aspect.

În ceea ce privește unitatea ciclului, compozitorul Aurel Popa folosește principiul clasic al schimbărilor de tempo, care împreună cu modificările orchestrei și soliștilor aduc, prin varietate, o închegare a suflului muzical.

Prezentăm, schematic, datele referitoare la tempourile, intrările soliștilor și structurile orchestrale pentru fiecare miniatură.

Ordinea miniaturilor	Tempoul	Instrumentul solist	Formația orchestrală
I	Allegro moderato	Corn	2 fl., 1 ob., 1 c. englez, 2 cl., 2 fag., 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timp., 3 tam-tam, tamb. picc., piatti, vibr., harpă, pian, v. I, v. II, viole, v. celli, contrabas.
II	Larghetto	Flaut	2 trombe, 3 tromboni, vibr., harpă, pian, v. I, v. II (divizate în patru grupe), viole, v. celli, c.bas.
III	Moderato pesante	Clarinet	timpani, 3 tam-tam, tamb. picc., piatti, vibr., harpă, pian, c. bas.
IV	Allegro giocoso	Fagot	Se readuce prima formație
V	Grave (două măsuri de introducere) Allegro con eleganza	Flaut Clarinet Fagot Corn	Se readuce prima formație

Predomină în cele cinci miniaturi o gîndire armonică ce se evidențiază atît prin centre tonale (prima, a treia și ultima parte), atonalism și bitonalism în partea a doua (peste cvintele *sol — re la — mi* se suprapun cvintele *la bemol — mi bemol — si bemol*), cît și complexe armonice, cum este cel de la sfîrșitul celei de a doua mișcări :



De obicei în ciclurile miniaturale predomină formele de lied. Lucrarea lui Aurel Popa nu face excepție de la această regulă. Dar ceea ce reprezintă particularitatea acestor forme constă în modul ingenios în care cadențele instrumentale, din primele patru mișcări, se asamblează în structurile folosite — indiferent dacă sînt scrise, sau nu, în măsuri fixe — obținîndu-se astfel un flux muzical mobil, convingător.

Întrucît partitura ne-a „sugerat" realizarea unei analize în concordanță cu dimensionarea ei, am dori — ca încheiere — să caracterizăm în puține cuvinte impresia pe care a lăsat-o audiția și analiza celor cinci piese.

I. Predomină aici caracterul eroic, chemări și ecouri ce se aud parcă din depărtări. În contrast, apare o melodică lină, cantabilă (cromatică) a coardelor ce dezvăluie și o pregnantă factură ritmică a percuției. Peste această desfășurare se reaud chemările cornului din prima secțiune.

II. Ceea ce numim culoare în muzică este aici foarte „vizibil". Audiția ne creează impresia unei povestiri ireale, străbătută și de un fluid misterios.

III. Debutează cu un amplu gliss. al clarinetului și se impune un ritm pregnant, obstinat, al percuției ce permite în primul rînd clarinetului, și parțial vibrafonului și pianului, să „cocheteze" cu unele rezonanțe provenite din muzica de jazz.

IV. Un *scherzo* dinamic — în prima secțiune — în care timbrul nazal al fagotului se străduiește a-și impune un punct de vedere. Dar ea este urmată de o a doua secțiune contrastantă, un coral al coardelor. Deși fagotul intră „discret" în această atmosferă, el învolburează desfășurarea muzicală pentru a reveni la prima imagine.

V. O *toccată* — mai mult sub aspectul facturii orchestrale (în special al violinelor I și II), peste care apar suprapuse apoi cele patru instrumente soliste, fie cîntînd la unison fie aducînd linii melodice complet diferite. Și aici se reaud rezonanțele din muzica de jazz, nedefinite ca origine, dar creînd cadrul și atmosfera specifice unui final în care se reaud și unele intonații apărute în mișcările anterioare.

Redactor : PETRU SIMIONESCU
Tehnoredactor : GEORGE MAGUREANU

Bun de tipar : 22.V.1982. Coli de tipar : 13.

Tiparul executat sub comanda nr. 18 la I.P. „Filaret", str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, București
Republica Socialistă România